شعراء من مصر

(قراءة في شعر العامية)

دكتور

يسرى العزب

٢٠٠٦

مطبوعات الفجـر

تصدر عن جماعة الفجر الأدبية بالقاهرة

المراسلات باسم: المشرف على التحرير

الجيزة - أرض اللواء - فيصل

١١ ش محمد منصور

تليفاكس ٥٧٠٢٢٤٢

إهـــداء

إلى ماء الوطن وهوائه.. إلى أنضر ما فيه من نُبات الفن..

... شعراء العامية المصرية ...

الذين كتبت عنهم - هنا - والذين لم أكتب عنهم - بعد - وهم الأكثر..

وإلى الناس الذين سلبوا الشعراء قضاياهم الذاتية..فذوبوا أرواحهم في قضايا الوطن..

يسري العزب

مقدمـــة

يتضمن هذا الكتاب دراسة لثلاثة عشر شاعرا مصريا، كتبوا بالعامية المصرية الكثير من النصوص التي قدمت الكثير من الإضافات للشعر في مصر.. يمثلون أجيالا ثلاثة، هي: الأجداد (بيرم التونسي، وأحمد شوقي، وفؤاد حداد) والآباء (سمير عبدالباقي وحجاج الباي) والأبناء (على شيحة - يوسف سنبل - فاوي الشريف - فاروق الأفندي - محمد عبدالرازق زهيري - فتحي البريشي - رأفت رشوان - إبراهيم مصطفى).

كما يمثلون في المكان تسعا من محافظات مصر هي من الشمال إلى الجنوب (الإسكندرية - القاهرة - المنوفية - الدقهلية - كفرالشيخ - الشرقية - الإسماعيلية - أسيوط - أسوان).

وقد حاولت الدراسة أن تتقصى النصوص الشعرية التي عرضتها للبحث، لتستخرج ما فيها من ملامح الإجادة، أو ملامح القصور، مؤكدة على تميز هذه المواهب بين شعراء مصر، واستحقاقها للبحث المتأمل، حيث يندر بين نقادنا الكبار من يهتم بشعر العامية أو بشعرائها..

ويعني الباحث أن يؤكد - هنا - أن شعر العامية في مصر إنما هو شعر فصيح وإن خلا من الإعراب.. وذلك لأن عامية شعرائنا، إن

لم تكن عاميتنا المصرية كلها، هي ابنة شرعية للغتنا العربية الفصحى، لا تصل الاختلافات بينهما - في الأصوات وبناء الجملة - إلى حد التناقض، وقد سبق للباحث أن أكد على ذلك في كتابه (الأدب الشعبي)، وفي الكثير من الندوات والمؤتمرات التي أسهم فيها على مدى يزيد عن عقود ثلاثة خلت.. إن العامية المصرية خاصة عند شعرائها المعاصرين و (منهم من وقفت دراستنا أمام قصائدهم) قد بلغت من الرقي في الاستخدام الشعري ما يجعلها أقرب إلى الفصاحة من قصائد كثيرة لشعراء ينسبون مايكتبون إلى الفصحى.. وما أبعد لغتهم عنها.

دكتور **يسرى العزب**

الجيزة في ٢٠٠٦/١/٣١

بيـــرم التونسـي

(المجلس البلدي)

تحتل الصـورة الشـعرية دورا أساسيا بـارزا في بنـاء القصـيدة باعتبـار أن هـذه الصـورة هـي أولـى الأدوات اللغويـة التـي تتحقـق بهـا درجـة الانحـراف الجمـالي المطلوبـة للفـن حتـى يتحـول عـن العاديـة والمألوفية في اللغة التي تجد لها مسالك كثيرة، تبدأ من الحديث اليومي الـدارج بـين البشـر بـاختلاف ثقافـاتهم وطـوائفهم. وتنتشـر بعد ذلـك فـي النثر(أدبيا أو صحفيا أو سياسيا أو علميا)، وفي نماذج الشعر الكلاسيكي الذي لا يهمه سوى (التوصيل). أما (التشكيل) فشـيء لا يجذب - كثيرا - اهتمام النظامين والمقلدين وشعراء المهرجانات والرسائل الموزونـة في المناسبات عامها وخاصها على السواء.

ولا أظن أن ما سبق يهدف - من قريب أو بعيد - إلـى ضـرب جذورنا الشعرية الثابتة جميعها فيما سبق شعرنا الحديث، ففي تاريخنا الشعري أعلام ونماذج تقف شاهدة على نضج فني متميز حققه جاهليون وإسـلاميون وعباسـيون ومصـريون وأندلسـيون وشـوام ومغاربـة فـي جميع مراحل التطور العربي.. لكن ما يعنيه حديثنا هو أن الاهتمـام بالصـورة الشـعرية باعتبارهـا الأسـاس الأول فـي البنـاء الشـعري هـو

محصلة التفكير النقدي والإبداعي الحديث، الذي كان نتاجا حقيقيا لكل المراحل السابقة التي مرت بها الإنسانية الشاعرة (شرقا وغربا) ومنها الشاعرية العربية، والنقدية العربية أيضا.

من هنا فإن الوقوع النقدي - إن جازت العبارة - على نماذج متقدمة في وعيها بأهمية الصورة في الشعر، مسألة تبهج صاحبها.. وهذا يعني للباحث - بصفة خاصة - فرحة غامرة، خاصة إذا كانت الظروف الثقافية التي عاشها الباحث خلال ربع القرن الأخير مازالت تدير الواقع الإبداعي والنقدي - رغم ما يتحقق في جناحيه من جوانب الازدهار- في دائرة مفرغة حول (الشعر العامي)- كأنها مسألة أبدية لا يمكن حلها، أو الوصول في بحثها إلى استقرار - أو ما يشبه الاستقرار - لدى النقاد والكتاب والمثقفين بصفة عامة.

وبدءا فإن بيرم كان منذ الوهلة الأولى - التي بدأ منها مصافحة الوجدان المصري بشعره مدركا لهذه الأهمية التي يجب منحها لدور الصورة الشعرية في بناء الشعر، كان ذلك منذ قصيدته الرائدة (المجلس البلدي) التي نشرت لأول مرة(سنة١٩١٧) ثم أعاد نشرها بعد ذلك أكثر من مرة سواء بصورتها الأولى (٩ أبيات)[١] أو بصورتها (المشطرة) التي عدلها بيرم إليها (١١٠ شطرة موزعة إلى ٢٢ مقطعا خماسيا)[٢] ، وذلك بعد نشر الأولى وأثناء الأيام الأولى لبيرم في المنفى(سنة١٩٢٠)[٣]. وسوف نتوقف - مرحليا - أمام الصورة الأولى للقصيدة لنقف عند قدرة بيرم الفنية - في بداياته - على التصوير.

قد أوقع القلب في الأشجان والكمد
هوى حبيب يسمى المجلس البلدي

ما شرد النوم عن جفني القريح سوى
طيف الخيال خيال المجلس البلدي

إذا الرغيف أتى فالنصف آكله
والنصف أتركه للمجلس البلدي

وإن جلستُ فجيبي لست أتركه
خوف اللصوص وخوف المجلس البلدي

وما كسوت عيالي في الشتاء ولا
في الصيف إلا كسوت المجلس البلدي

كان أمي بل الله تربتَها
أوصت فقالت : أخوك المجلس البلدي

أخشى الزواج فإن يوم الزواج أتى
يبغى عروسي صديقي المجلس البلدي

وربما وهب الرحمن لي ولدا
في بطنها يدّعيه المجلس البلدي

يا بائع الفجل بالمليم واحدة
كم للعيال وكم للمجلس البلدي؟

هنا تصوير شعري، بل صورة شعرية محكمة البناء، تصدر عن (كاميرا) تخييلية شديدة الدقة، يتربع في لوحتها التشكيلية كائن خرافي، شديد الواقعية لكنه (طيف خيال)، وشبح مخيف شرد النوم عن جفن المتكلم / الشاعر.. الذي نراه في اللوحة كائنا إنسانيا ضعيفا في مواجهة الآخر مقرح الجفون من طول السهاد لكنه مع ضعفه كائن حي شديد الحساسية، يعبر عن إحساسه المرهف بالألم في أسلوب حاد شديد التأثير لأنه مفعم بالسخرية، يعتمد بيرم في تشكيل صورته على أدوات فنية تبدأ من ذلك التكرار الحاد لاسم الكائن الخرافي نهاية كل بيت (المجلس البلدي) كما يعتمد على أسلوب الجملة الرابطة للعلاقات داخل البيت الشعري والتي تشتمل الشطرة الأولى على بدايتها بينما تحتوى الثانية نهايتها:

جملة التحقيق (بقد) في البيت الأول.

جملة الشرط (بما) في البيت الثاني، وبـ(إذا) في الثالث، و بـ (إن) في الرابع وبـ (ما) في الخامس، و بـ (إن) في السابع.

جملة (التشبيه) بـ (كان) في السادس.

جملة (الترجيح) بـ (ربما) في الثامن.

وجملة النداء أو الاستغاثة في البيت الأخير.

وفي بناء القصيدة ذات الأبيات التسعة اعتمد الشاعر على أسلوب، (الحكاية) في الربط بين كل جمله الشعرية.. وحكايته تتأسس على الأحداث التي تنمو في العلاقة التي يجريها الشاعر بين الطرفين (الضعيف) الذي يمثل الشاعر/ الشعب (والقوي) الذي يمثل الحكومة/الاستعمار. وفي نمو الأحداث تتصارع القوتان فتبدو الغلبة - ظاهريا - للقوى، لكنها تتحقق - في العمق - للضعيف،الذي هو- في رؤية الشاعر - الأقوى واقعيا، إذا تحرك حركة ثورية لمواجهة الآخر ينفث الشاعر - بواسطة السخرية الأليمة - حوافز هذه الحركة في الشعب (المتلقي الأول والأخير للنص) فيستقبل الشعب هذه الحوافز بلهفة (وزعت جريدة الأهالي التي نشرت النص في٢٥ مارس ١٩١٧ أربعة آلاف نسخة تلقفها أهالي الإسكندرية وحفظوها وانتشرت سماعا بينهم حتى إن موظفي المجلس البلدي الأجانب قاموا بترجمتها إلى لغاتهم).

تنجح القصيدة / اللوحة الشعرية التشكيلية فيرتبط بها الوجدان الشعبي رغم شكلها اللغوي الرسمي باعتبارها نصا (عاما) كتب ليسهم

في تشكيل هذا الوجدان وتوجيهه إلى ما يتحقق به صالح الوطن.

والنص (العام) هنا هو نفسه النص(العامي) فاللغة التي صاغ بها بيرم قصيدته لغة عامة (شعبية) وإن كانت معربة، مثلها في ذلك مثل لغة البوصيري في (بردته) الشعبية الشهيرة، وسر عمومية اللغة في (المجلس البلدي) ليس المضمون الشعبي الذي حمله الشاعر للغة بل هو الاختيار الذكي والواعي للعبارات وللمفردات، في اللغة التي نسج منها الشاعر الخطوط والظلال المشكلة لهذا المضمون.

(الأشجان والكمد - هوى الحبيب - طيف الخيال - الرغيف ونصفه - الجيب وخوف اللصوص - كسوة (العيال) في الشتاء والصيف - بل الله تربتها - الزواج - العروس - الصديق - الولد - بائع الفجل بالمليم) وكلها مفردات وعبارات رغم وضعها في إطار فصيح (معرب) تحمل دلالات شعبية شديدة الاستقرار، والتأثير في وجدان المتلقين من عامة المصريين(متعلمين وأميين على السواء). فما بالك إن لاقت شاعرا صانعا حقيقي الموهبة ينجح في استخدامها في عزف لوحته الموسيقية الشعبية مثل بيرم التونسي.

هذا وقد دفع النجاح الجمالي/ الشعبي التي تحقق للنص في صورته الأولى ببيرم التونسي إلى إعادة النظر في النص نفسه، ثم إعادة بثه في صورة جديدة بعد ذلك بفترة ، حيث كتب (تخميسا للقصيدة السابقة. وبالرغم من التمكن الذي حققه في الصنعة الشعرية فإن النص الجديد لم ينل نفس - أو قريبا من - الدرجة التي نالها النص الأول.

ولكي نؤكد على هذا التمكن الذي حققه بيرم خلال السنوات الثلاث الفارقة بين النص في صورته الأولى والنص نفسه في صورته الثانية، نورد هذا المقطع الخماسي من الأخيرة وهو المقطع الرابع عشر:

وإن قلت من حيرتي ملك الرقـاب لمـن؟
أجابنـي : الأرض ملكـي والسمـاء إذن
لـه النفـوس وقـد أحصـى لهـا عـددا
أمشـي وأكتـم أنفـاسـي مخـافـــة أن
يعـدها عـامـل فـي المجلـس البلـدي.

تتجلى الخبرة المكتسبة لدى الشاعر هنا في اتساع أفق الصورة الشعرية - العاكس امتدادا في القدرة على التخييل واتساعا في مدى الرؤية - حيث يوظف الشاعر - (داخل جملة الشرط) التي رأيناها موظفة بشكل جيد في النص الأول - أسلوب الاستفهام البلاغي، حين يسائل محاوره / المجلس البلدي - وقد أصبح الحوار سمة فنية في النص الجديد - عن مالك رقاب العباد في حكاية الضعيف والقوي؟ فتكون الإجابة - التي حولت الاستفهام البلاغي إلى استفهام عادي داخل التشكيل، الأرض ملكي والسماء. وتأتي جملة الرد / في حوار الضعيف/ الشاعر ممثل الشعب، قاطعة، حادة دون إشارة أو تمهيد: "إذاً له النفوس وقد أحصى لها عددا"، يستخدم الشاعر ضمير الغائب في جملة الحوار التي تأتي ردا على المتكلم، ليزيد من (تجسيم) صورة

المتكبر الغاشم الذي يصل بالقوى إلى مرتبة الشرك فيبث الرعب أشد حدة في نفس المخاطب، فتأتي جملته الحوارية حديثا عن الغائب داخل الذات باعتباره نجوى ذاتية أو مونولوجا، درجة عالية من استخدام (التركيب) وسيلة لبناء الصورة الشعرية تصل إليها خبرة الشاعر (الشاب) في وقت مبكر يساعدها على الظهور والتألق اكتساب جديد للقافية باعتبارها إحدى الطاقات اللغوية الموسيقية الفاعلة في النص، وهي ما أفاده بعد ذلك تلميذا المجيدان فؤاد حداد وصلاح جاهين. وقد جاءت ألفاظ القافية فاعلة بطريقة بنائية حين ساعدت على ربط أبيات الخماسية ببعضها ربطا جيدا من بدايتها حتى نهايتها.

وإذا كانت القصيدة في صورتها الأولى (تسعة أبيات) قد وزعت على مقاطع الصورة الثانية، فإنها أسهمت في بناء تسعة مقاطع فقط هي الأول والثاني والثالث والخامس والسابع والثاني عشر والثالث عشر والخامس عشر والسادس عشر،بينما جاءت المقاطع الثلاثة عشر الأخرى غير متضمنة بأي من أبيات الصورة الأولى.. غير أن الشاعر - مع ذلك - راح يقدم أبعادا جديدة أعطت المطولة فرصة أطول للتعبير بالصورة ذات الاتساع الرحب عن الرؤية الفنية الأكثر شمولا. والقدرة اللغوية والموسيقية المتمكنة.

ترى لماذا راجت (المجلس البلدي) في شكلها الأول، بينما لم تصادف في شكلها الثاني نفس الدرجة من الرواج؟.. لأن التكثيف اللغوي، قد أظهر خطوط اللوحة التشكيلية مجسمة تحمل داخلها عمقا

دلاليا شديد التركيز والتأثير في الوقت نفسه. بينما جاءت الثانية خالية من هذا العنصر الفذ (التكثيف) المطلوب لمنح النص الشعري درجة أعلى من الجمال.. أضف إلى ذلك أن الثورة التي شارك النص الأول في إشعالها كانت قد قامت بالفعل سنة ١٩١٩. وأن جذوتها ظلت مشتعلة حتى كتابة النص الثاني ١٩٢٠ الذي نشر حال انشغال المتلقي الشعبي بالثورة، وبكل العوامل التي أذكتها في نفوس الشعب المصري ولم يكن لديه الوقت الكافي للتأمل، بعد أن صار كل شيء واضحا، وأصبح الفعل الشعبي هو الشعر ولم يبق للشعر - حتى عند الأفذاذ من أعلامه ومنهم بيرم - دور سوى المساعدة في منح هذه الجذوة الشعبية مزيدا من الوقود، وهو ما فعله النص الثاني المطول.. وهذا يكفيه.

* * * *

أمير شعراء الفصحي

يكتب بالعامية

نهض الشعر الفصيح في الثلث الأخير من القرن الماضي من كبوته، على يد البارودي (١٩٠٤) ومن واكبه وتلاه من شعراء الإحياء الذين كان من أهمهم شوقي (١٩٣٢) كما نهض الشعر العامي في ذات الوقت تقريبا على يد عبدالله نديم (١٨٩٣) ومن واكبه وتلاه من زجالي العصر الذين كان من أهمهم بيرم التونسي(١٩٦١).

بينما ظلت القصيدة المغناة (الأغنية) بشكليها الفصيح والعامي متراخية في تطورها بعض الشيء. وكما كان إسماعيل صبري (١٩٢٣) حلقة الوصل بين نشأة تيار الإحياء (على يد البارودي) وازدهاره (على يد شوقي)، فإنه - كذلك - كان الحلقة التي انتقلت من خلالها الأغنية العصرية من الجمود والسطحية إلى التدفق والعمق، حين أقدم على كتابة الأغنية لأشهر مطربي القرن التاسع عشر (عبده الحامولي ومحمد عثمان)، وكان أو لشاعر الفصحى يكتب الأغنية العامية، وذلك بعد أن رفض البارودي كتابة الأغنية العامية التي كثيرا ما طلبت منه ليؤديها مطرب الخديو عبده الحامولي (١٩٠١) هذا بالرغم من أن البارودي - نفسه - كان الدافع لدخول شعراء الفصحى

- بعده - إلى حلبة الكتابة الشعرية بالعامية، فهو الذي طلب إسماعيل صبري أن يكتب (كلاما في مهاجمة الإنجليز الذين يحتلون بلادنا) لكي يتغنى به المطربون، ولقيت هذه الدعوة صداها في نفس الشاعر فكتب أول أغنياته العامية، التي قدمها (عبده الحامولي) بلحن (محمد عثمان)[٤] وفيها يقول :

عشنا وشفنا سنين ومن عاش يشوف العجب
شربنا الضني والأنين جعلناه لروحنا طرب
وغيرنا تملك وصال واحنا نصيبنا خيال
كدا العدل يامنصفين؟

وطبيعي أن تحوز الأغنية إعجاب رجال العصر عامهم وخاصهم، وأن يستمر صبري في إبداعاته الغنائية فيكتب الكثير من الأغنيات العامية، التي من أشهرها (الحلو لما انعطف)، (قدك أمير الأغصان)، والتي تأتي جميعها بلغة رقيقة أقرب إلى الفصحى البسيطة، منها إلى عامية الأغنية الخشنة السوقية، التي سادت عالم الأغنية في تلك الفترة من مثل (الطشت قال لي) و (بعد العشا يحلا الهزار والفرفشة) و (يابو زعيزع قم صلي، وخلي مراتك تقلي) و (أنا وحبيبي في الشام وغزة، من غير حبيب لم تبق لذة) ومثل الأغنية التي كان عبدالوهاب يغنيها في بداية حياته الفنية (فيك عشرة كوتشينة، في البلكونة). قصد البارودي من تلميذه صبري، حين نصحه بالاتجاه إلى العامية - كما أشرنا - إلى أن تصل الكلمة الهادفة عن طريق الغناء

إلى الشعب، وهو الأمر نفسه الذي دفع شوقي إلى المضي على طريق إسماعيل صبري في كتابة الأغنية من حيث الغرض (وهو الإسهام في استمرار تطوير فن الأغنية التي تؤثر في وجدان الجماهير) ومن حيث توجيه الأغنية إلى منحى عاطفي راق، يتبدى في لغتها المصورة وهو الأمر الذي نعمل على توضيحه فيما يلي من البحث.

وقد ساعد شوقي على دخول هذا العالم الجديد عالم الأغنية العامية وقوعه على مطرب ناشيء آمن الشاعر بمواهبه الموسيقية والغنائية فأحبه، بل تبناه فنيا وآثره، حتى نضجت - بفضل أمير الشعراء - مواهبه، وصار بعد قليل (مطرب الأمراء) محمد عبدالوهاب.

قد يُظن أن شوقي بدأ الكتابة بالعامية للمطرب الناشيء محمد عبدالوهاب.. ولكن شوقي كان قد كتب من قبله لكبار المطربين بدءا من (مطرب الخديو: عبده الحامولي)، و (الشيخ يوسف المنيلاوي) و (ملك) و (طائر الجنة ليلي لزمي). ولكن قراءتنا لما كتبه شوقي لكل هؤلاء تؤكد أنه كان في مرحلة التجريب، فمعظم أغنياته لهم لا تعدو أن تكون (أدوارا) أو (مواويل) صغيرة ومن ذلك هذه الأغنية لملك :

الناس لليل تشكي ... وتجي له تحكي
والنيل لمين يشكي؟ ... ويروح لمين يحكي؟
بدرك يا ليل طلعته ... ويدري خبيته
غاير يا ليل قل لي ... تكونش حبيته؟

ومنه أيضا الموال (الأعرج) الوحيد، في أغنية الشيخ يوسف المنيلاوي:

ساهي الجفون ما كفاك الهجر يا ساهي
فرحان الجفون وعن حال الشجى ساهي
الليل يطول يا قمر، وأنا سهران عليك يا ساهي
حسك تقول مدعي، يا مجنن العشاق
القلب اهو جريح والكبد للساهي

نلاحظ من هذه المقطعين (الأغنيتين) أن كثيرا من عثرات البداية تعتورهما، وأهم هذه العثرات الفنية :

في الأول : التكرار لفعلي (يشكي ويحكي) في البيت الثاني، مع تغيير الفعلين فقط وتحولهما من (التاء) إلى (الياء)، وواضح أن هذا التكرار المتلاحق في بيتين تاليين من مقطوعة صغيرة يمثل عبئا يعوق التدفق الموسيقي الذي يفترض أن يتحقق في مفردات الأغنية.

كما أن استخدام الشاعر للمفردة (غاير) في نهاية المقطوعة، بدلا من بديلتها الشعبية (غيران) يحد من درجة الطلوع التي أنشأها الشاعر للبدر في البيت السابق.

وبالمثل، فإننا نجد أن التجنيس الذي يجريه الشاعر في الموال (أغنية المنيلاوي) يمثل قدرا من التكلف اللفظي، يضعف من دلالة التكرار الفني، التي يمكن أن يحدثها لفظ (ساهي) الذي يتكرر خمس مرات في الأبيات الخمسة المجزوءة، ومما يؤكد على تكلف الشاعر وافتعاله إتيانه بهذه الكلمة (للساهي) في نهاية الموال نعتا للكبد، قاصدا

به عبارة (كما هو) وهي بالعامية (لسه هو) أو (لساه) بضم الهاء، حتى يعود الضمير على المبتدأ السابق المذكر (الكبد)، ولكن وقوع الشاعر تحت التجنيس قد اضطره اضطرارا للنحت المتكلف مما أفسد الدلالة، حيث استخدم ضمير المؤنث (الهاء المكسورة) لكن تعود على المذكر وهو خطأ.

وبالرغم من هذه السلبيات التي نلاحظها في عاميات شوقي الباكرة، فإننا في الوقت نفسه نرصد كثيرا من إيجابيات الشاعر الفنية في هذه البواكير ذاتها، ففي المقطوعة الأولى، نجد سمة مميزة من سمات شوقي الفنية التي تميز شعره الفصيح، وهي عزفه الدائم على عنصر التضاد، فهو يحدث التضاد بين صورتي الناس والليل على مستوى المفردة، وعلى مستوى الجملة في نفس الوقت، ففي المستوى الأول نجد (الناس - الليل) و (الليل - مين) وفي المستوى الثاني نجد (تشكي – تحكي) و (يشكي - يحكي) و (تجي له - يروح لمين) هذا في البيتين الأخيرين فقط، ويحدث مثل ذلك في البيتين الأخيرين (يدرك - يدري) و (طلعته - خبيته). كما نرصد في كل من المقطوعة والموال حسا شعبيا، يظهر على استحياء، فيمثل نقطة مضيئة داخل كل أغنية ويتمثل هذا في استخدام أسلوبي الاستفهام والتحذير الشعبيين. فالاستفهام بلا أداة الذي تجده في عبارة (تكونش حبيته) يحمل دلالة التعجب الشديد والدهشة إزاء موقف الليل الذي يخفي الحبيب عن حبيبه، كما أن التحذير في عبارة(حسك تقول مدعي يا مجنن العشاق)

تحمل ظلالا شعبية تؤكد صلابة المحب في مواجهة الليل، تلك الصلابة التي أوقفت هذا المحب قويا بالرغم من استمرار جرح القلب وضني الكبد.

ويمثل (الليل) الذي بدأ مع بدايات شوقي العامية محورا تصويريا رئيسا من محاور القصيدة الأغنية حتى بعد تمرس الشاعر على كتابة الأغنية بالعامية ووصولها للنضج والكمال في بعض أغنياته التي أسهمت إلى حد بعيد في تدشين - بل تدعيم - محمد عبدالوهاب كموسيقي ومطرب في الثلث الأول من القرن الماضي، وهو ما كان له أثره المحمود في تطوير الأغنية المصرية بعد ذلك، أي بعد شوقي وعبدالوهاب، حين تحولت الأغنية من الإسفاف والتسطيح إلى التعبير بلغة وصور رومانسية رقيقة.

فإذا صح ما توصلنا إليه من أن شوقي كتب لعبد الوهاب سبع أغنيات وبعض المواويل والأدوار(٥)، فإنه أفرد (الليل) جانبا هاما في هذه الأغنيات حيث نجد :

أ - أن ثلاثا من الأغنيات تتجه لمخاطبة الليل مباشرة باعتباره طرفا مشاركا في علاقة الحب التي تربط الحبيبين، وهذه الأغنيات هي (في الليل لما خلي) و (بالله يا ليل) و (الليل بدموعه جاني).

ب - أن هذه المفردة (الليل) تتكرر في الأغنيات ست عشرة مرة مصاحبة مفردات دلالية من نفس الحقل تتكرر على النحو التالي:

البدر	١	مرة
النجوم	٣	مرة

النوم	٣	مرة
السهر	٣	مرة
البيات	١	مرة
الفجر	١	مرة

ومعنى هذا أن صورة الليل كما وردت في معجم شوقي العامي، تحتل أهمية خاصة بين الصور التي ترد في هذا المعجم، وهذا يعطي دلالة على أنه كان لليل بصفة خاصة أهمية كبيرة في حياة الشاعر الوجدانية. وفي شعره الوجداني بالتالي، تجعله مهيئا للتعبير عن ذاته من خلال هذه الصورة وهو ما نجده ماثلا كملمح بارز في الشعر الرومانسي.

وتلي صورة (الليل) في شعر شوقي العامي صور رومانسية أخرى أهمها صورة (الطيور المصرية الخاصة) التي نادى بها نقاد التجديد الرومانسي، ولعل أبرز هذه الطيور (البلبل) الذي احتلت صورته قصيدة بأكملها هي (بلبل حيران) ويليه هذا الطائر المصري الجميل، (الحمام) الذي يرفرف في الأغنيات الأخرى، والذي تأتي صورته مشعة حين يتمايل على سطح النيل حيث يقول شوقي(٦) :

قالت غرامي في فلوكة　　وبستاعة نزهة ع الميـة
لمحت ع البعد حمامة　　رايحة على المية وجاية

فتكون هذه الحمامة دافعا قويا يدفع بشوقي لتحقيق حلم غرامه في نزهة نيلية جميلة، حيث نجده على الفور يقول :

وقفت أنادي الفلايكي　　تعالي من فضلك خدنا

وتعود (الحمامة) مرة ثانية في نفس القصيدة (الليل نجاشي) لتتحول من كينونتها طائرا جميلا فتصبح في شراع الفلوكة كله حيث يقول شوقي :

جات الفلوكة والملاح ونزلنا وركبنا
حمامة بيضا بفرد جناح تودينا وتجيبنا

ثم في قصيدة (الليل يحب الجمال) نجد البلبل والحمامة يتحولان إلى مطلق (الطير) في الخمائل، حين يجعله طرفا في علاقة التشبيه، حيث يقول:

الحب طير في الخمايل شفنا غرايب فنونه
حاكم بأمره وشايل على جناحه قانونه
تيجي تصيده يصيدك ومين سلم من حباله
وكل خالي مسيره يعذب الحب باله

إنه طائر يملك القدرة على فعل الغريب من الفنون، حاكم بأمره في البشر، بما يحمله جناحه من قانونه الخاص، متربص بالعشاق ويصيدهم قبل أن يصيدوه، ولا يسلم من حباله أحد، يصعب أن يصوره الشاعر بالبلبل أو بالحمامة، ولذا جدناه يجعله مطلق (الطير) حتى يعطي ظل هذه القدرة على الفعل ويمهد لتأثيره في المحبين.

وإذا كان (الليل) و (الطائر) صورتين بارزتين من صور شوقي في شعره العامي، فمن الطبيعي أيضا أن تكون الحدائق والنيل وشاطئاه وما ينبت فيها جميعا من ورود وأزهار وخمائل في هذه البيئة التي يتحرك فيها شوقي بصورتيه الأثيرتين.

وفـي قصـيدة (بلبـل حيـران) لا نكـاد نلحـظ - باسـتثناء حـروف الجـر والعطف والتشبيه - سوى مفردات هذه البيئة الطبيعية الجميلة :

الـورد	٧	مرات
العنبر	١	مرة
السوسن	١	مرة
الرائحة	١	مرة
تمر الحنة	١	مرة
الشوكة	١	مرة

فإذا كانت هذه هي (الوردة) وما يتصل بهـا ملموسـا أو مشـموما فإننـا مـن جهـة أخـرى نجد (الـدوح) ومـا يتصـل بـه مترددا فـي القصـيدة ذاتها عشر مرات على النحو التالي:

الدوح	٣
الغصن	٢
الفنن	٢
الفرع	١
الورق	١
الظل	١

ويمثـل التـدفق الموسـيقى، الـذي يحدثـه الشـاعر بتنويـع القـوافي وتردد هذا التنويع داخل المقطع الواحد، إطارا جماليا يعمل علـى تشـكيل صـورة (البلبـل الحيـران) وسـط هـذه الطبيعـة الجميلـة وذاك منـذ بدايـة (مطلع) الأغنية الذي تتردد موسيقاه على النحو التالي :

بلبـل حيـران على الغصون   شجى معني بالورد هايم
في الدوح سهران من الشئون   بكـى وغنى والورد نايم

ويعد هذا (المطلع) التوشيحي يستمر الشاعر في تصوير البلبل في صور جزئية تقوم بفك الإجمال الذي قدمه في مفتتح قصيدته، فالبلبل الشجي المعني الهايم في الدوح والساهر الباكي المغني بينما الورد نائم، يتضح في صورة (السكران) في المقطع التالي :

سكران بغير الكاس   في مجلس الـورد
من عنبر الأنفـاس   ومنظــر الخــد(٧)

وتؤكد هذه القصيدة مقدرة الشاعر على بعث الحياة في الطبيعة أو بمعنى آخر قدرته على (أنسنة) هذه الطبيعة، حتى إنه استطاع أن يجعل من (البلبل) رمزا فنيا جيدا للحبيب أو المحب الرومانسي المتيم الذي :

يبــص فوقــه   ويبــص تحتــه
ويمـد طـوقـه   ويشـم ريحتــه
فنــن يحطـــه   وفنـن يشيـــل
وبجناح يقوم به   وجنـــاح يميـل

حتى ينتهي به الحال إلى نهايات التجارب الرومانسية عند إبراهيم ناجي وعلى محمود طه بخاصة حيث يستسلم الشاعر لعذاب المحب بل يستمرىء جراحات حبه وعذاباته.

يا ريحة الحبايب   ياخـد المـلاح
لشوكـة جمالـك   وضعت السلاح

وتكاد هذه القصيدة تمثل قمة ما وصل إليه فن الأغنية العامية عند شوقي من حيث اكتمال قدرته على استلهام الطبيعة وتوظيف مفرداتها في خلق الرمز الفني لحالة الشاعر النفسية وموقفه الرومانسي من تجربة الحب.

وإذا كان هذا الموقف الرومانسي هو الذي دفع شوقي إلى المسرح الشعري باعتباره وسيلة فنية تجديدية فيما يذهب إليه نقاد شوقي المخلصين[8]، فإن الموقف نفسه هو الذي دفعه إلى كتابة الأغنية العامية باعتبارها - في الوقت نفسه - من أقرب الوسائل إلى أن يعبر الفنان عن ذاته وعن عواطفه الخاصة، وبعد أن ضاق شعره الفصيح فلم يسمح له بذلك، وهو ما يقرره الدكتور عبدالقادر القط حين يقول عن شوقي: "إن الشاعر في أغنيته قد أطلق نفسه على سجيتها أو استجاب لمشاعره الذاتية، ولطبيعة الأغنية، فأخرج نفسه إلى حين من ذلك الإطار الموضوعي الذي تبرز فيه دائما الصور الشعرية الكلاسيكية"[٨]. ويشير الشاعر الناقد صلاح عبدالصبور إشارة مماثلة وإن كانت أشد إجمالا حين يقول - في معرض حديثه عن (مصرع كليوباترا) -:

" فإذا أضفنا إلى ذلك ارتفاع صيحة الأدب الجديد بتأثير جيل العقاد وطه حسين، وانهيال هذا الجيل بالنقد على الأشكال البالية للتعبير، ومطالبته بتجديد أدب الأمة بالابتكار كما تجددت روحها بالثورة، أدركنا عندئذ كيف واتت شوقي الشجاعة أن يخرج مسرحه

الشعري، وأن يخلص له سنواته الست الأخيرة، بل وأن يكتب في تلك الفترة بعض قصائد العامية المصرية"[٩].

ونخلص من هذا إلى أن شوقي حين اختار العامية المصرية وسيلة للتعبير عن ذاته - من نهاية القرن التاسع شعر كما أوردنا سلفا - إنما كان يصدر عن موقف تجديدي صرف، فلم يقف من الشعر العامي موقفا متزمتا وإنما رأى فيه أداة فنية، ربما تكون أقدر في التعبير عن الشاعر عن أداة الفصحى، التي كان شوقي أمير شعرائها.

* * *

ملحق البحث

نصوص قصائد شوقي العامية

أ – الأدوار والمواويل

ياما انت واحشني[١٠]

ياما انت واحشني وروحي فيك
يا مآنس قلبي لمين أشكيك
أشكيك للي قادر يهديك
ويبلغ الصابر أمله
أنا حالي ف بعدك لم يرضيك

دور

كان عقلك فين لما حبيت؟
ولغير منصف ودك وديت
تنوى الهجران والقاك حنيت
يا قلبي انت معمول بك إيه
هو سحر جرى؟ وألا اتجنيت؟!

دور

كيد العواذل كايدني بس اسمع شوف..
دا انت مالكني من قلبي والا بالمعروف؟!
حبك كواني تعال شوف
ستر العذول دايما مكشوف
وأنا بالصبر أبلغ أملي
ياما نسمع بكره، ويعده نشوف!!

أحب أشوفك كل يوم

أحب أشوفك كل يوم يرتاح فؤادي
والقلب داب، من البعاد يا طول عذابي
يا سيدي شوف ذلي إليك الامتثال
حرام عليك ارحم ودادي

دور

رأيت خياله في المنام ما أحلاه يا وعدي
والفكر تاه في دا الجمال زودت وجدي
يا روحي راح عقلي عليك وأقول كمان
وحياة عينيك تحفظ لي عهدي

شبكت قلبي[١١]

شبكت قلبي يا عيني   شوفي بقى، مين يحله؟
النوم بينك وبيني   أمتى يجيني؟ وأقول له
يا فايتني لسهدي على كيفك   تعالى لي، والا ابعت طيفك
توحشني وانت وياي   واشتاق لك وعينك في عينيّ
واتذلل والحق معاي   واجي اعاتبك، ما تهونش عليّ

كل اللي حب اتنصف[١٢]

كل اللي حب اتنصف، وأنا اللي وحدى شكيت
حتى اللي رحت اشتكي له قال لي : ليه حبيت؟
لا شكوى نفعت ولا يا قلب الحبيب رقيت
احترت والله واحتار دليلي يا ناس
يا رب أمرك، وباللي كتبته، أنا رضيت

ساهي الجفون[١٣]

ساهي الجفون ما كفاك الهجر يا ساهي
فرحان بتلعب وعن حال الشجى ساهي
الليل يطول يا قمر، وانا سهران عليك يا ساهي
حسك تقول مدعي، يا مجنن العشاق
القلب أهوه جريح، والكبد للساهي

ب : القصائد

في الليل لما خلي

في الليل لما خلي،   إلا من الباكي

والنوح على الدوح حلي،   بالصامت الشاكي
ما تعرف المبتلي،   في الروض، من الحاكي!
سكون، ووحشة، وضلمة، وليل ما لوش آخر
ونجمة مالت ، ونجمة،   حلفت ما تتأخر
ده النوم يا ليل نعمة،   يحلم بها الساهر
الفجر شقشق وفاض   على سواد الخميلة
لمح كلمح البياض   من العيون الكحيلة
والليل سرح في الرياض   أدهم بغرة جميلة
هنا نواح ع الغصون   وهناك بكا في المضاجع
ودوح غرق في الشجون   ودوح ما شافش المواجع
يا ليل، أنيني سمعته،   والشوق رجع لي وعاد
وكل جرح وسعته   وكل جرح بميعاد
كم من مفارق وديعته   ونضو هجر ويعاد؟!

بلبل حيران

بلبل حيران على الغصون شجى معنى بالورد هايم
في الدوح سهران من الشئون بكي وغنى والورد نايم
سكران بغير الكاس في مجلس الورد
من عنبر الأنفاس ومنظر الخد
يبص فوقه   ويبص تحته
ويمد طوقه   ويشم ريحته
فنن يحطه، وفنن يشيل، وجناح يقوم به، وجناح يميل
في إيد الليل يلعب به
وراه الويل يا قلبه

مجروح من ساقه ومن طوقه
مادرى بالشوق من شوقه
من دوح لدوح سهر ونوح
يـا ليـل ده طير بـدن وروح
من فرع غصنه، ع الورد مال وراح يمين، وجه شمال
قال له : يا سوسن، يا تمر حنة
يا ورد أحسن، من ورد جنـة
مين بالفرح لوّنك؟ مين؟!
ومن الشفق كونك؟ ميـن!
يا ريحة الحبايب، ياخذ الملاح، لشوكة جمالك، وضعت السلاح
تبارك اللي خلق ظلك من الخفة
واللي كساك الورق ولفه دى اللفة
زي القبل ولفت شفة على شفة[١٤]
يـا ورد فـوق الجناح ينهض ولا الجرح يرقى
تشوفني وقت الصباح جسد على الأرض مُلقي
أمـوت شهيـد الجراح ويعيـش جمـالك ويبقـى

النيل نجاشي[١٥]

النيل نجاشي حليوة أسمر عجب للونه، دهب ومرمر
أرغوله في إيده يسبح لسيده
حياة بلادنا يا رب زيده
قالت غرامي في فلوكه وساعة نزهة ع الميه
لمحت ع البعد حمامة رايحة على الميه، وجاية
وقفت أنادي الفلايكي تعال من فضلك خدنا

رد الفلايكي بصوت ملايكي قال:مرحبا بكم مرحبتين
دي ستنا وتنت سيدنا
هيلا هوب هيلا

صلـح قلـوعك يا ريـس — هيلا هوب هيلا
صلح لي قلوعك يا ريس — هيلا هوب هيلا
جات الفلـوكـة والمـلاح — ونـزلنا، وركبنا
حمامة بيضـا بفـرد جناح — تودينـا وتـجيبنا
ودارت الألحان والـراح — وسمعنا وشربنا

هيـلا هـوب هيـــلا

اللي يحب الجمال

اللــي يحـب الجمـال — يسمــح بروحـه ومالـه
قلبـه إلى الحسن مـال — مـال العــواذل ومـالـه
نـام يـا حبيبــي نـــام — سهـرت عليك العنـايـة
يـاريت تشـوف العيـن — دمعـي وتنظـر ضنـايـا
الحب طير في الخمايل — شفنــا غـرايب فنـونــه
حـاكم بأمـره وشـايـل — علـى جنـاحـه قـانونـه
تيجـي تصيده يصيـدك — وميـن سلِـم مـن حباله؟
وبكـل خالـى مسيـره — يعـذب الحـب بالـــه
يا اللي ما دقت الغرام — من دي العيون السلامة
اسلـم بـروحـك حـرام — دي عيـن تقيـم القيـامـة
الاسم عيـن وتلاقيهـا — قـدح وخمـرة وساقــي
وسحبـة الرمـش فيهـا — من بابل، السحـر باقـي

الليل بدموعه جاني[16]

الليـل بـدموعـه جانـي   يا حمـام نـوح ويـــــاي
نـوّح واشـرح أشجانـي   دا جواك من جنس جواي
الشوق هاجك من نوحك   وشكيـت الـوجـد معـاي
أبكـي بـالدمـع لنوحــك   وتنوح يا حمـام لبكـاي[17]
بعـد الأحبـاب لوعنـــا   والصبـــر دواك ودواي
مسيـر الأيـام تجمعنـــا   إن كـان فـي الصبـر بقايا
إن لقيت عندي مـن حبي   سلطــان العشـق هــواي
أنا خدت الدمع من قلبي   واكتـم فـي القلـب أسـاي

يالله ياليـل

بـالله ياليـــل تجينـــا   واسبل ستايرك علينـا
ميـن اللـي يكتـم هوانـا   غيـرك يا ليـل ويدارينا
حبيت يا ليل واللي أحبه   سـايـق دلالــه علـــيّ
وغلبـت احنـن فـي قلبه   وقلبـه بيـزيـد أسيـــة
حبيتـه مـن كـل قلبـــي   وكتمت عنـه اللـي بـيّ
واخاف أبوح لـه بحبـي   يا ليل، ليصعب علي
أبات أنوح، والهوي جبار، يذل القلوب
والصبر أحسن دوا للي جفاه الحبيب
يحلـى العتـاب والمـلام   في الليل ما بين الأحبة
دا النـوم يقـوي الغـرام   ويزيـد فـي نار المحبة
ياليل يا عيني يا ليل يا عين

أهون عليك؟!

أهـون عليـك تـزيـد نـــاري   ولساني يشكي لك لم ترحم شاكي

وليـه بلحاظـك ليـه تضحينـي		وانـا أبـات ليـالـي بـاكـــي؟!
أرى النجوم أناجيها من وجدي		وإن لاح البـــدر يـوافينـــي
يشوف حالي ينظر إلـى حسنك		تشوفي خيال حبيبي يا عينـي[١٨]
رضيت أنا بما ترضاه يا روحي		بـس اتعطـف وانظـر عـانـــي
أخاف تبعت لي طيف خيـالـك		يـروح ولا يجينيـش تـانـــي
كـان عهـدي عهدك في الهوى		يا نعيـش سـوا يـانموت سوا
أحـلام، وطـارت فـي الهـــوا		تركـت مـريـض من غيـر دوا
ليه طول الجفا؟ ليه ضاع الوفا؟		ليـه روحـــي تهـــون؟[١٩].

* * * *

فـــؤاد حـــداد[٢١]

(الانتماء ذاته)

لا شك أن الخسارة التي يعانيها الأدب المصري بعد فؤاد حداد فاقت في حجمها جميع الخسارات التي عانيناها برحيل صلاح عبدالصبور وأمل دنقل ومن قبلهما نجيب سرور لأن فؤاد حداد (الذي عاش فيما بين(١٩٢٧/١٠/٣٠ و ١٩٨٥/١١/١) مثل في الوجدان الشعبي المصري - العربي أيضا - الامتداد القوي والحاد لمسيرة بيرم التونسي الشعرية، تلك المسيرة التي كانت في حينما من ثورة ١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ علامة بارزة في مسيرة الشعر الحديث. نحن لا نفرق في شعرنا الحديث بين ما كانت أداته الفصحى وما كانت أداته العامية - والسبب في ذلك أنه في عصر بيرم كانت الرومانسية في الصوت العالي، وجاء بيرم زارعا للواقعية في الشعر المصري، بكل ما حمله وجدانه من حب وانتماء للوطن، لكنه قبل رحيله ١٩٦١ كان على ما يبدو قد اطمأن إلى أن زرعه في الأرض قد نضج، وامتدت جذوره وأتى ثماره حين قرأ أشعار تلميذه الشباب فؤاد حداد في نهاية الأربعينيات، لقد رأى فيها إيمانا أقوى بالوطن وتشكيلا جديدا لنزعة

الانتمـاء إليـه، وكانـت فرحـة الأستاذ بتلميذه أول رايـات التشـجيع التـي حددت بعد ذلك طريق فؤاد حداد، الذي قرر منذ البدايـة أن يكـون واحـدا من الأصوات الثورية العربية. فكان انضمامه للقواعد الشعبية العريضـة التي انتصرت بها - ولها - ثورة يوليو ١٩٥٢.

لقد بدأ غناؤه واستمر للفلاحين والعمـال لا فـي مصـر وحدهـا أو في الدول العربية فقط بل فـي العـالم بأسره، يوم كـان العـالم الثـالث كلـه واقعا في أسر الاستعمار الأوروبي الذي تحول بعد ذلك إلـى الاسـتعمار الأمريكي الجديد، كان غناؤه للأغلبية الشعبية يصـدر مـن القلـب - ليـس من قلبه فقط - بل من قلب هذه الأغلبية:

باغني بالقلب يتوزّع نسا ورجال
وباغني للقلب يتجمّع على الأهوال
باغني بالفلاحين وباغني بالعمال
باغني بالدم سايل والعرق سيال
باغني بالأرض حامل من ليال طوال
باغني بالماضي شيّلني المآسي جبال
من قبل ما اتلقت اتلقت على حبال
وباغني بالغد يكتر لي البنون والمال
باغني بالأمهات وباغني بالأطفال
باغني بالثورة من شهداء ومن أبطال
بعافية اليد لما تحطم الأغلال.

ومن هنا كانت الثقافة الفلاحين والعمـال وصـغار المـوظفين مـن أبنائهم جميعا. ومـن الـذين خرجت من أحضـانهم كـوادر الأدب الـواقعي

منذ الخمسينيات كبعض مفردات الثورة المصرية التي كانت ثورة هؤلاء جميعا إلى فؤاد حداد، وبالتفافهم حوله وحول شعره، أصبح العمل في الحاضر الصاعد مع الآمال للغد المزدهر وللثورة وللعافية هو أحد القيم الأساسية التي اندفعت إلى قلب هذه الطبقة واندفعت بعد ذلك إلى أقلام الشرفاء من كتابها.

وبقى فؤاد حداد في الشارع المصري يواجه كل تحديات المرحلة، لم يسع كغيره إلى امتلاك قصر وسيارة فخمة، بل عاش حياته بين المعتقلين أو بين البسطاء، ليكون أكثر اتصالا بالطبقة الشعبية المصرية وأكثر قدرة على التعبير عنها.

ومن هنا فإن وعيه بالشعب ظل ينمو في أشعاره، ويمتد، ليأخذ تشكيلات جديدة، كان أول ظهور لهذا النمو في إدراك فؤاد حداد الواعي لما يحمله الوجدان المصري والعربي من انجذاب - يقترب من الوجدان الصوفي - إلى الموسيقى الشعبية ولغة الشعب المصري خاصة في تراتيله وأغنياته الدينية.

وكانت تجربة (المسحراتي) التي شكلها فؤاد حداد ليستمع إليها العرب كلهم في أكثر من عشرة رمضانات متتالية هي أول مظاهر النجاح الفني على طريق القرب الوجداني من الجماهير، ومن خلالها ثبتت الرؤية الواقعية التي نضجت عند فؤاد حداد، فاستطاع أن يسقط كل هموم واقعه وطموحاته في تراتيل المسحراتي المتتابعة.

فهو على سبيل المثال في قصيدة (عمر بن الخطاب) يأخذ من

هذه الشخصية التراثية العظيمة أعظم ما فيها ليشكله فنيا بطريقة تقربه من الجماهير أكثر مما فعلت كل كتب التواريخ والسير:

قامت قيامة من اليتامى
لما ظهر أبو المواجع
كأنه راجع من السفر
جاب المؤونة بايدين حنونة
وقال يا مضر
أنا عليّ
تخدم أيديه
بدو وحضر
ع الأرض دنة
ينفخ ودقنه
بين الشرر
الإنسانية
دم وعبر
اسلافنا همه
فطرة وبداهة
شقوا مداها
وخير أمة
نمشي بهداها
على الأثر

وهكذا يتصرف فؤاد حداد في حل إشكالية الدلالة المعاصرة (بما يسمي بالإسقاط) محملة - بالصدق الفني - على شخصية عربية

يعرف الجماهير أياديها العظيمة التي امتدت لليتامى والفقراء وقلبها الكبير الذي احتوى بحنوه كل الأرض العربية من بد و وحضر، كما أعاد إلى المتلقي الفقير إنسانيته الضائعة حين ذكره ببساطة لغوية شديدة بالتراث العربي لأمتنا التي كانت "خير أمة أخرجت للناس"، وعلى أبنائها - من ثم - أن يعيدوا مجدها القديم بإحياء ما واراه تراب العصر من قيم الأصالة والنخوة والذكاء.

وفي نقلة ثالثة ومع اتساع الرؤية الفكرية والتشكيلية لفؤاد حداد نجد الشاعر يستخدم لأول مرة في تاريخ الشعر العامي التأريخ عنصرا فنيا يعمل بقوة في تشكيل التجربة الشعرية.

وفي هذه المرحلة وهي الأخيرة في رحلة الشاعر نجده ينهل من مصادر تاريخية ثلاثة: التاريخ المصري: الذي يتبدى بوضوح في ديوانه (من نور الخيال وصنع الأجيال)، والتاريخ الاجتماعي: لشعب مصر في ديوان (كلمة مصر). والتاريخ الديني العربي: في ديوانه الأخير (الحضرة الزكية).

ويمثل الديوان قمة النضج التشكيلي لفؤاد حداد ، حيث يصل بالعامية المصرية إلى درجة عالية من النضج الفني حين - جعلها تذوب في لغة العرب الفصيحة، فنجد لأول مرة تجاورا، يصل إلى درجة الامتزاج بين المستويين العامي والفصيح، لا تكاد تشعر مع هذا التجاور والمزج بأي نتوء في لغة (الحضرة الزكية) التي بلغت ٤٠ قصيدة - اتجه فؤاد حداد فيها (كما في ديوانيه السابقين) اتجاها جديدا

وإن كانت بذوره قد انتشرت في كل دواوينه السابقة، و هو الاتجاه القومي.

فهو دائما يردد في مدخل كل حضرة (قصيدة) العبارة المأثورة في تراث الموالين، والمداحين العرب "المصطفى سيد ولد عدنان" أي سيد العرب أجمعين، فالخطاب الشعري لا يتجه إلى المصريين فقط بل إلى العرب كلهم. ومن أمثلة هذه الرؤية الجديدة لفؤاد حداد آخر جزء من الحضرة الأربعين، وهو في نفس الوقت يقدم دليلا على ما ذهبنا إليه من تمكن فؤاد حداد اللغوي في مرحلته الأخيرة، وذلك حين يقول :

يا آهل الأمانة والندي والشوق
في وقت دايما فيه خمس صلوات
ومدته تعلى معاها كل المدن
وأنا اتولدت أعيش في مستقبل
الليل زمان والدنيا روحها في غمامة
على سماء المسجد الأقصى
أنا عيني عن هذا الأثر ما تغيب
وقلبي عن هذا الأثر ما يغيب
أنا إلي شاعر مصر واحنا العرب شعراء
الإنسانية مالها أن تغيب
عن الشفاعة والضحى والعصر
الله مع الإنسان يا نور النبي
صلى الإله على الرسول وسلم
صلوا عليه وسلموا تسليما.

ولعل هذا المقطع الصغير يؤكد اتساع رقعة الانتماء التي امتلأ بها قلب فؤاد حداد بالقضية العربية خاصة قضية فلسطين والذي وصل إلى أن يسميه فؤاد حداد نفسه "بالحمل الفلسطيني".

ذلك الحمل الذي شاله في قلبه وفي شعره (فؤاد حداد) حتى كان أحد شهدائه. غير أنه برحيله كان قد وضع هذا الحمل أمانة في قلوب كل الشرفاء من الكتاب العرب، خاصة شعراء العامية في مصر، الذين يبقى قلبهم على الدوام ممتلئا بحب فؤاد حداد معترفا بأستاذيته ساعيا إلى تحقيق كل ما تمناه رؤية وتشكيلا.

* * * *

سمير عبدالباقي

(شمعة الانتماء)

ما كانش ممكن أكون غير اللي انا كنته / وما كانش ممكن أخون عيشك / وأنا دقته / لكني صعب شوية ع التطويع / و ع التعديل / ماليش حماية سوى نفسي / وفن جميل / وقدرة ع الصبر / وقناعة، بحظ قليل / فلا تكرهيني على قول اللي أنا كرهته / يشهد عليّ النيل / لو تجبريني حاموت / وانا دمي في رقبته / وان تنكريني / حيكفيني اللي انا قلته / وإذا تذكريني راح أنكر / إني عشت قتيل.

قد يعجب القاريء حين يراني أقدم لهذه القراءة بنفس المدخل الذي قدم به سمير عبدالباقي لديوانه، لكنه سيوافقني حين أقرر أنني لم أجد تقديما لما أريد قوله عن شاعري المحبوب لي - منذ ما يزيد عن أربعة آلاف سنة - خيرا من حديثه هو نفسه في هذه القصيدة الأم، النص المدخل، إلى عالمه كله، الشعري والإنساني، كما أقر أنني بهذا المدخل الذي لم يرض القلم بسواه ألجأ إلى نوع من ذلك الذي يسميه النقاد الجدد من محدثي النعمة بالتناص، فاستولى على نص لسمير عبدالباقي لأضمنه، بل لأصدّر به كلمتي المنسوبة لي عن شعره الذي هو هو .. والذي يمكن مع شيء من التأمل المحدود الآن أن يكون هو

أنا.. أي إن هذا الشعر الجميل يمكن منذ اليوم أن يكون لي.. جزءا من صيرورتي وبعضا مما أعيش، وفلذة مما أقدم من رؤى للزمن الآتي.. فالشاعر الحي هو الذي يحمل في لغته كل ما جادت به السلالة من أصيل ونبيل وجميل.

وها هو سمير عبدالباقي يقدم في قصائده نسيجا جديدا وفريدا ومتميزا من كل ما جادت به السلالة الشاعرة من فلاحي مصر الشرفاء منذ مسجل (كتاب الموتى) وسور (أخناتون) الموحّدة، وشكاوي فلاح إهناسيا الفصيح، ومواويل العشاق على شواطيء النهر العظيم وفروعه كلها، الخضراء والحمراء والبيضاء، وعبدالله النديم، وبيرم التونسي وقبلهما ابن إقليمه (الدقهلية) الذي هو إقليمي، أيضا سيدنا ومولانا وإمامنا العارف بالوطن صاحب الفضيلة، الشيخ يوسف الشربيني، مؤلف أعظم وثيقة أدبية عن أحلك عصور التاريخ المصري (المملوكي)، وهو كتاب (هز القحوف في شرح قصيد أبي شادوف) وبعدهم فؤاد حداد ابن مصر البكر القادم من سلالة عربية بناءة، ليقوى بنيانه بخصوبة الغرين النيلي الحيّ.. فمن هذه السلالة جئت بعد سمير عبدالباقي ومعه، لنصبح دفعا قويا في نفس المجرى الشعري الذي يجب أن يكون سندا وحصنا وسورا يحمي المجرى الأصلي للنهر الإنساني الحميم، من فلاحي مصر وعمالها ومثقفيها الشرفاء.

من هنا كنا الانتماء للوطن هو التيمة الأساس.. التي تقوم عليها أعمدة العمارة الشعرية الضخمة للشعر الواقعي، ولشعر سمير

عبدالباقي الذي هو واحد صحيح، وقوي من شعرائه، يعرف جيدا أن الانتماء لوطن هو انتماء فني للواقعية، التي هي عكس جمالي لهذا الذي يشرف ناسه الحقيقيون بالانتساب له، مهما كلفهم هذا من مجاهدة أو مكابدة أو صبر، إن الشاعر لا يريد من وطنه سوى أقل القليل مع أنه يعطيه أكثر الكثير، عمره كله ووقته كله، ويراهما هو بعين المعظم للوطن شيئا بسيطا جدا.

ما ليش حماية سوى نفسي / وفن جميل / وقدرة على الصبر / وقناعة، بحظ قليل /

إنه لا يريد من الوطن المحبوب مصر شيئا، سوى أن تقر بوجوده، وترضي بموقفه، وبما يفرضه عليه من ثبات على مبدأ الحب، لذا نراه يرجوها ألا تكرهه على تغيير هذا الموقف.. وإلا كان الموت..

فلا تكهريني على قول اللي انا كرهته / يشهد عليّ النيل / لو تجبريني أموت.

ويبقى العاشق على عشقه لا يتغير، ولا يتحول لأنه صعب (على التطويع) ولا يمكن أن (أكون غير اللي انا كنته).. يبقى العاشق مغرما حتى لو أنكرته المحبوبة بعد أن قدم لها ما يملك راضيا.

وان تنكريني / فيكفيني اللي أنا قلته

وهو مع كل ما تمارسه المحبوبة من دلال، يبلغ حد القسوة والتعذيب، صاف، متسامح، إلى أقصى درجات التسامح، إنه فقط ينتظر منها أن تذكره بالخير فعندها سوف ينسى تماما، بل ينكر، أنها قضت

عليه بالموت..

واذا تذكريني راح انكر / إني عشت قتيل.

وهذا الانتماء الراسخ في شعر الشاعر، يتخذ صورا وأبعادا رمزية، متعددة، تبدأ منذ نجاح الشاعر في القبض على صور الطفولة في قرية (ميت سلسيل - دقهلية) والتي يحتل القمر فيها مكان المركز، فهو أقرب الأصدقاء إلى أبناء القرى، ولذا نجده عند سمير عبدالباقي شديد الاقتراب منه ومن رفقائه الصغار:

كان القمر البدر هلال .. ممصوص زيينا / عيل أشبه ما يكون بينا / مقروض ونحيل / خالى الذهن.. نبيل متعاص بهباب الفرن لكن ظاهر / متدرمغ علة وطين.. وجميل.

هذا هو قمر الريف المصري.. كائن إنساني نبيل.. يشارك الطفولة ألعابها وسمرها.. وينير ظلامات ليلها.. يشبهها في كل شيء.. الفقر والجمال والطهر..

لكن هذا القمر المجبوب.. لا يتركه أبناء المدينة في حاله.. فكما اعتدوا على براءة القرية.. نراهم يعتدون على جمال القمر، حين يستغلونه كحلية أو فرجة في تليفزيوناتهم وأفلامهم، مثل خيول الفلاحين التي تستخدم في السينما والمسلسلات.

قمرك ما عادش يا غيطان وناس / خيلك بقت أضحوكة في البندر / باروكة يتبارك بها العسكر / يا همّ ميت سلسيل وجع في الراس.

لقد تغيرت القرية بفعل المدينة، فتغير معها كل شيء، الناس والكائنات والأشياء:

لما المدن كتمت نفس ريفها / كل السفن كسرت مقاديفها / فما عادش غير انك تموت على مهل / يا اللي تصدق كل تخاريفها.

وفي موضع آخر يقول الشاعر: (الريف تنكر صبح يشبه مدينة ومات).

ويأتي (الخوف) صورة شعرية جديدة في قصائد سمير عبدالباقي، خوف مجسم تتحرك به الأشياء في الخارج فتثير معها حركة الأحياء في الداخل، شيء / رهيب.. يندر على غير الشعراء الحقيقيين أن يقبضوا عليه فيصوروه كما فعل الشاعر:

طلت عليّ ساعتها غام الضيّ / واجهتني سحنة وجهها الكئيب / وقفت عايز أستعين ع الخوف / بكبد الديب / وأستعيذ بالشمس وضحاها / مديت إيديّ لقيتني.. ميت حيّ.

لقد نجح الشاعر في تصوير الخوف، بصياغة هذه الصورة الجيدة، لأنه مصري فلاح.. رشحت في وجدانه، وعقله، صور (الجن والعفاريت) من حكايات الجدات أثناء الطفولة، وفي هذه الحكايات يتخلص من رأي العفريت منه بقراءة القرآن، أو إضاءة المكان، ولكن الشاعر يبدأ طرد العفريت الذي هاجمه ليلا (الخوف) بكبد الديب الذي - إن أكله الرجل - امتلأ قلبه بالشجاعة فأصبح قادرا على مواجهة كافة الأخطار، هكذا يعتقد فلاحونا في ميت سلسيل قرية سمير عبدالباقي وفي الإقليم الذي تنتمي إليه، إن لم يكن في أرض مصر كلها، لقد أحيا في نفسه كبد

الديب، الذي لا بد أن يكون قد أكله من قبل ليحيا شجاعا، ثم توسل في نفس اللحظة بكتاب الله وبالسورة التي تصور الشمس في تمام بزوغها على الكون، وحين امتلك الخائف جسارة المواجهة مد يديه ليطرد العفريت، فإذا به خاوي اليدين ولا يجد ما أخافه، لكنه يفيق على حقيقته، وهي أصعب من الخوف نفسه.. وبهذا الكشف تكون الصورة الفريدة للخوف الإنساني قد اكتملت:

مديت إيدىّ لقيتني ميت حيّ

وهنا نجد تكرارا دالا لصورة الميت الحي التي رأيناها في القصيدة الأم من قبل في قول الشاعر:

وإذا تنكر راح أنكر / إني عشت قتيل

كما نجدها تتكرر محملة بدلالات جديدة في مواضع كثيرة من الديوان.
ويستمر تصوير الخوف آخذا صورا درامية متعددة، حيث يكسب الخوف الأشياء حياة لم تكن لها، فتظهر للشاعر على هذا النحو الفنتازي:

أول مرة أشوف الحيطة بتتكلم / واسفلت الأرضية بيتألم / بيفزّ
وينفض طهقه المحروم / بيدمدم صرته المكتوم / .. عرفت أن
الخوف مش إنساني..

كل الصور الجزئية السابقة، صور درامية، لشخوص، كانت في الأصل، جمادات فحركها الخوف بما دفعه الشاعر فيها من قوى انفعالية.

وإن كانت الأشياء قد (تأنسنت) حين مسها الخوف فماذا يمكن أن يحدث للإنسان حين يهاجمه الخوف؟! إنه بالتأكيد سيرى أبشع ما يمكن للعين أن ترى.. وهو ما فعله الشاعر حين جعله كائنا بشعا (غير إنساني).

وإذا كان (الخوف) قد أخذ صورة العفريت أو الكائن غير الإنساني فإن (الحزن) النبيل يحتل في الديوان مساحة واسعة، وهذا طبيعي في الشعر المصري بعامة، وفي الشعر الواقعي على وجه الخصوص، وهو عند سمير عبدالباقي حزن عميق، ممتد الجذور، وهو حزن له أسبابه السياسية والاجتماعية

آهين يا تقل الفاجعة ع الجسم / بعد السنين ما تدق دقتها / الفاكهة
تبقى زي قلتها / الزهر ينسى حروف اللون / ومعنى الإسم /

ما جدوى الحصول بعد فوات الأوان؟! وأي طعم أو لون أو معنى لأي شيء جميل، بعد أن تقل الجسم بالفواجع، وبعد أن (دقت السنين دقتها) في الروح؟ هنا تحمل الكنايات الدلالة بلطف لتستقر في النفوس هينة يسيرة، مرسخة معها شجنا نبيلا، مشوبا بذلك الحزن النبيل الذي يصوره شاعر نبيل :

وقلبي هذا اللي عصره الحزن في الأسواق / متربي غاية الأدب

قلت إن للحزن الذي يفرش على لوحات الديوان أسبابه الواقعية، وها أنا ألمس بعض هذه الأسباب من شعر صاحبي:

أنا ليّ بعض حقوق على نفسي / وف نفسي بعض الشك من
أمسي / وبعض حروق / هذا المدى المطفي ملاني شقوق /

كما طفل شايب ما دفعش التمن / كان وعده يفرّح كل يوم
بشروق / تْهَموه في عز النور بعدم الشوف / أصبح ببعض
الكدب مستعفي / بطر .. وعقوق.

إن إظلام الواقع هو أهم الأسباب الواقعية التي أدت إلى تسرب هذا الحزن النبيل والكثيف والشفاف إلى شعره.. (هذا المدى المطفي ملاني شقوق) وقد وجد نفسه في الظلام كطفل شاب قبل الأوان، كان موعودا بالفرح الدائم المتجدد لكنه ووجه باتهام كاذب، غير حقيقي، بل مستحيل: (اتهموه في عز النور بعدم الشوف).

وكانت تجربة الاعتقال التي نراها بين قصيدة وأخرى في الديوان السبب الأهم الذي يقف وراء تشكيل صور الحزن في شعره، ويدفع إليها بهذا الشجن الإنساني الشفيف:

الحزن وردة مفتّحة في جروحَك / ومصر فاردة شعرها في
سطوحَك / كلت قلوب المبدعين القصايد / الشعر زهرة تحت
شمس وضوحَك.

في هذه السطور الشعرية الأربعة، أسمى صور الحزن وأكثرها شفافية، فالحزن - رغم أنه - وردة مفتحة في جروح الشاعر الوطني المحب، يشف حين نرى مصر الوطن عروسا تفرد شعرها فوق وجود الشاعر كله (سطوحه).. لذا فإن شعرهن يأتي شديد القوة، (زهزه) شديد الوضوح (تحت شمس وضوحك).

وإلى كون هذه الصورة التي تشكلت في الأبيات السابقة تقدم موقف الشاعر من الواقع ومن الحزن، فإنها تقدم موقفه من الفن ورؤيته

للشعر، حيث يجب أن يكون الشاعر مع الواقع معبرا عن حركته والتي يجب أن تتجه بقوة إلى الأمام، وأن يكون سلاحه في دفع حركة الواقع شعره الجميل الذي يلمع فرحا بالتحقق حين هو واضح وضوح الشمس.
هو إذن حزن الأقوياء، من لا يعزفون الخنوع أو التراجع، ولا يصيبهم اليأس، وكيف يكون ذلك، وهو ابن (ميت سلسيل) ابن تلك (السلسلة) الأصيلة، أو (السلسال) الممتد في الماضي إلى أبعد مدى في القوة والتحمل والجلد والتوحد :

يا مسلمين، يا ألسنة / أنا جدي كان جد النصارى / قبل من مليون سنة / والعقل زينة حتى لو كان من عجين

إنها وحدة المصريين المتأصلة في أعراقهم منذ القدم، من قبل ظهور الأديان..أصل السلالة، وأول السلسلة واحد،

(أنا جدي جد النصارى قبل من مليون سنة).

وإذا كانت هذه الصورة/ الحقيقة التاريخية قد جاءت - هكذا - شديدة التكثيف، قوية الأداء لمهمتها الدلالية في مكانها، فإن الشاعر يقدمها، من خلال تنويع جديد، بالتفصيل الذي يجمع فيه إضاءات كثيرة، نورت سماء مصر في مراحل تاريخها المختلفة، فيحدث بينها علاقات درامية تجعلها قادرة على العيش في الأصلاب المتجددة إلى نهاية الحياة:

أوزوريس بعتني للحسين بالندر / وماري جرجس لما كنت القاه /
في السوق يبشر بالحلال والعدل / أغني زيه حتي وانا خواف /

أقول قصايد تغلب السيّاف / وتأدب الجاحد / على إسم حورس
وعيسى وابن عبدالله / واحلف بحق اللى ماتوا لنا لحدّ الآن /
العدل ما نسيناه / مع إنه لا عذّي على غيطنا ولا شفناه / وهوّ
كان وعد صادق والمسيح الحي /

هذه هي مصر الوحدة الواحدة، الدين الراسخ المجدد الدافع بالجسد الحي إلى تحقيق المستقبل. هي الوطن الذي يجب أن نحبه، وأن نناضل في سبيل بقائه، حتى لو وقعنا شهداء في معاركه. ولأننا نواجه اليوم واحدة من أخطر معاركنا، وهي حربنا من الإظلاميين والإرهاب، فإن بعضنا يقع ضحية في المعركة، كما حدث مع الشهيد فرج فودة، صديق الشاعر ورفيق طفولته وبداياته، الذي فرقته عنه تقسيمات الستينيات لشباب مصر إلى يسار ويمين، ومع ذلك ظل الحب قائما.. وبقى الوطن في انتمائهما واحدا:

واحنا ما زلنا كما كنا اثنين / سجان انت والا انت سجين / قطعنا
حد السكين / ليسار يمين ونسينا العصمة في إيد مين من يومها
وليوم الدين / والأم الفلاحة عجنت لي دموعها رغيف الشوق /
فرشت لي شالها الممزوق / وسع البرسيم غطى اللوحة / نسمة
بساتين / ندهتنا نصلي في سماحة / للحب حقوق / للعشق اللي
يباركه الدين.

هي الأم دائما قادرة على لمّ الشمل، وإعادة الغائبين إلى التوحد في حضرتها، (للحب حقوق.. للعشق اللي يباركه الدين). وإذا كان أخوه في مصر قد قتلته يد الإرهاب ظلما وعدوانا، فها هو الشاعر يهب بشعره،

شاهرا سيفه ضد القتلة، مستنفرا في شعبه العظيم قدرته على التصدي لهم:

فرجاء يا اللي حتجزرني / وناوي لي خوانة حتغدرني / علشان من عشقي ومن حلمي / وقصايد شعري تطهرني / إفرش بقصايدي رصيفي الجاي / وبدمي الفاتر اتوضى / يا جيل نساي/ لو تشرب م النيل تذكرني / ساعة ما ابو جهل يكفرني . ويفوتني قتيل.

هو الشعر / الوطن، سلاح الشاعر وقوته، زاده وزاد أمته، يراه فارشا نصوصه تغطي جثمانه بعد القتل!! ومن يمكن أن يسكت، حتى يسقط شاعر عظيم؟ هي ذروة القدرة الفنية على استنفار غضب الجماعة الشعبية ضد أعدائها.. يصل إليها الشاعر واثقا من نفسه ومن شعبه، إنه يكتب شعرا حقيقيا قادرا على النفاذ حتى سويداء القلوب، وهو لا يكتفي بالإبداع للوطن، بل يحمّل نفسه بأثقل مما يحمل جهد المبدع.. إنه يحملها عبء نشر إبداعه إلى أبعد مدى في هذا الوطن.. تضحية جديدة نبيلة لا يقوم بها إلا الفرسان وما أندرهم في مثل هذا الزمان، الذي فيه نرى مع الشاعر :

كافة حروف الأبجدية والأسامي مقددة / صابها وقشقها الرضا / ولا حرف راح يقدر يرد عليك صدى / فشيل بنفسك غنوتك / لو قدرت ارمح بها لآخر مدى.

هذا ما يريده الوطن / الشعر / الحياة.. وها نحن نفعل.

حجـاج البـــاي[٢٢]

(حكاية عروسة البحر)

في مطلع عام ١٩٦٢ جاء محمد أحمد الباي الذي عرف - فيما بعد - بحجاج الباي مع شاعرين شابين من صعيد مصر الجواني[٢٣]، محملا مثلهما بفيض من الآمال والطموحات في تحقيق مستقبل أفضل لهم كشعراء ولشعر العامية المصرية، وعامية الصعيد بوجه خاص، كفن أدبي محترم وجد - دائما - جمهوره في الندوات والمهرجانات وكافة الأشكال الاحتفالية الشعبية، وقد آن له أن يجد مكانا لائقا في المجلات والصحف وغيرها من وسائل النشر والذيوع، كان يدفع الثلاثة - في عقيدة حجاج الباي - انتماء حميم لمصر ورغبة أكيدة في نقل واقعها إلى الأجمل، وكان هذا يقتضي من كافة المبدعين المصريين قدرا هائلا من الالتزام والضبط النفسي يعكس درجة عالية من الانتماء يحملونها للوطن. ولكن الطريق أمام الثلاثة مضى على غير ما يعتقد صاحبنا، وكان عليه لكي يستمر في القاهرة أن يتحول إلى مؤلف للأغاني تملأ إعلاناته الأفيشات، وينتشر اسمه على كل المسلسلات. والحقيقة أنه أصيب بفزع شديد مما ينتظره من مصير، فقرر - إيثارا

للسلامة - أن يعود أدراجه إلى (أسوان) و (نار الصعيد ولا جنة القاهرة)!!.

ظل في مدينته البعيدة يكتب ويراسل: صباح الخير والمساء والجمهورية واحتفى بقصائده المسئولون عن الأدب فيها: صلاح جاهين وعبدالفتاح الجمل وفاروق منيب ومحسن الخياط، وشارك في المهرجانات الشعرية التي أقيمت في معظم الأقاليم، حتى إنه حصل على الجائزة الأولى في الشعر العامي بمؤتمر الأدباء الشبان بالزقازيق سنة ١٩٦٩.

عرض ديوانه على دار الكاتب العربي ١٩٦٨ ولظروف لا يعرفها لم ينشر الديوان، حتى جاء المؤتمر الأول لأدباء مصر في الأقاليم الذي عقد بالمنيا ١٩٨٤، وكان حجاج الباي من أول الأدباء الذين كرمهم المؤتمر، فكان هذا التكريم بمثابة الماء الذي مر على واحة ففجر خصوبتها من جديد، واستأنف الشاعر إبداعه فكتب أربع قصائد في عام ١٩٨٤ وحده، ثم توالت إبداعاته الشعرية ووجدت مكانها في الصحف والمجلات مرة أخرى.

وكانت هذه السلسلة (اشراقات أدبية) - وستظل - من أهم الإنجازات الثقافية في عصرنا، التي تحققت بعد المؤتمر لتقوم بعبء تحقيق أهم توصياته، وهي أن تتبنى وزارة الثقافة مهمة نشر الإنتاج الأدبي لمبدعي مصر في الأقاليم. وكان نشر الديوان الأول لحجاج الباي في مقدمة هذه السلسلة شهادة بصحة التوجه الذي تهدف إليه وهو

احتضان الحقيقيين من أدباء مصر، وإتاحة الفرصة لهم ليحتلوا موقعهم اللائق في ثقافتنا المصرية المعاصرة.

كان الجدع صياد ومشهود له
البحر ساجد له والريح مهاود له
واليم توب أزرق ومفرود له

الجدع هنا أسمر، سمار الأرض التي تنزل دائما بالخير، فارع ورهيف حتى لا يكاد يرى، صلب وعنيد حتى لا يكاد ينحني. إنه فارس الستينيات صاحب الصوت المصري الأخضر (حجاج الباي)، اسم مثير يدفع - بمفرده - إلى التأمل.. هل هو امتداد لفرسان الجبال الذين حرروا الشمال العربي في القديم من الغزو الأجنبي للقارة العربية؟!

ترى ما حكاية هذا الصياد الإفريقي الذي ولد في (أسوان)؟ والذي اختار الشعر أداة للصيد في ظروف طبيعية غريبة حيث: (الريح جناح مكسور).

ما كان بينقل غنوة الصياد لحبابه

وحيث:

"البدر كان مدبوح، قتيل ع التل
كان دمه الأسود ع الجبل سايل
والليل براح، والواد بيتمايل
ويغني غنوة شوقه للميه

لقد عاقت الظروف غير المواتية، محاولة الفارس الصياد

الوصول إلى مبتغاه (عروس البحر) الجميلة، ولكنه بالرغم من اضطرابه وتمايله في الريح والظلام، أمسك سيفه القوى / الشعر وانبرى (يغني غنوة الشوق) للمياه، واستطاع أن يجتذب أجمل ما يحمل البحر من العرائس.. وساعدته (عروسة البحر) كثيرا:

" في المغنى شهدت له
م المية طلمت له
قالت له قلبي ارتاح لغنيتك
يا شاب وهويتك
وبنيت له قصر كبير على ربوة
الربوة في المية
والخير حواليها
الوفات كنوز ع الرمل مرمية"

وانجذب الشاعر الصياد إلى القاع الجميل لما دعاه الجمال. لكنه نسى على الشاطيء حلمه، نسى عروسه الحقيقية التي لم تنسه، بل ظلت تتردد على البحر تبحث عن غائبها وتنتظره:

" في قلبها فرحة
وبتنشر الأحلام بساط أخضر
بالتل والطرحة
وكتاب خلاص راح ينكتب ع الواد"

وظلت عروس الأرض في انتظارها، وزاد غرق الفارس في نعمة القاع وأصبح :

"عايش كأنه أمير
وعيال عروسة البحر حوالينه"؟

ولكنه بالرغم من استغراق النعمة لم يغرق، لأن الحنين إلى الأصل كان يشده إلى العودة :

" من قبله حن لابوه وعماته
ولامه حَن وحَن لاخواته"

وفي اللحظة التي استيقظ فيها الحنين وصحا الانتماء، كانت عروس الأرض قد ملت الانتظار فألقت بنفسها في الماء، لتبحث عن عريسها المخطوف، وبينما:

" رجع الولد للبنت يطوي البحر
جايب معاه خيرات قرار البحر
هزه الفرح غنى
غنيوة لبنية
فاكرها لسه هناك بتستنى"

كان الحلم قد غاب في البعيد، وأصبح الوصول إليه قريبا من المستحيل، غير أنه، ولأنه فارس أصيل، لم يقر بانهزامه، لأن الفرسان الحقيقيين لا ينهزمون، لذلك وجدناه يظل واقفا على قدميه:

" من يومها ،
والصياد
فوق الشطوط بيدور
يبعت غناه أحزان على غائبه

لكن يغني لمين؟
والريح جناح مكسور
ما عاد بينقل غنوة الصياد لأحبابه "

كتب (حجاج الباي) هذه القصيدة (عروسة البحر) سنة ١٩٦٢ في لحظة كان الشعر (بالعامية المصرية) يتوثب طفلا فرحا سعيدا على أرض الواقع الثقافي في مصر، منذ فتح له صلاح جاهين أوسع نوافذ الانتشار الذي بدأ من (صباح الخير). وكانت قصائد (حجاج) بما تحمل من عوامل النضج الفني المبكر من الأدلة الكبرى على قوة هذا الوليد الفني في بلادنا.. غنائية شجية شاحنة لأحلام جيل من شباب مصر، فمصر حرة كريمة لا تجهض على أرضها الأحلام، مشحونة بموروث شعبي يرى باطنها الخصب الولود، مفرداته تتجمل على السنة ناسها، ومن ثم شعرائها، جملا ثائرة محركة للجموع محققة معها ما تستحق من مكاسب، حامية لها من كل ما يحيق بها من أخطار، بما تملك - في طيات بنيتها الرامزة - من دلالات التحذير والتفويق والإصحاء.

في شعر الأسواني (حجاج الباي) ناياتي وشاعر ربابة، يحرك في الأرض حزنها الكامن، لينبث في كلماته، وبها، شعلة تحرق الزيف وهذا لا يتحقق إلا من شاعر فارس :

" وانا شاعر
طويل الباع
باقول الكلمة بالف(٢٤) دراع
"أقول الحكمة زي شراع

لا انا خذاع ولا بذاع
ولا بياع
حديث الإفك والتضليل
ولا وناس ولا خناس
ووقت سكوت كتير الناس
باقول الكلمة مطلوبة ومرغوبة
لا ملوية ومقلوبة
ولا شوهة ومعطوبة
ولا خايفة ومرعوبة
ولا مرعوشة رعشة طوبة في أمشير "[٢٥]

وهذا النوع الصلب من الشعراء مطلوب بحدة لإنقاذ الفن من التردي في الإلغاز، والوقوع في هوة الغموض المعتم، بل المضلل، وهو الخطر الذي يتهدد شعرنا المعاصر بحدة حيث يغلب في قصائد الشباب من شعراء الفصحى والعامية على السواء.

في (عروسة البحر) القصيدة والديوان، إدراك حدسي واع من الشاعر، بما يمكن أن يحدث لكثير من فرسان عصره، بل هو إدراك عقلي يرقى إلى مرحلة (الكشف) حين يبلور في الشعر الذي بين أيدينا (رؤية واقعية) واثقة كشفت منذ (ما قبل) البدء عما حدث (بعد) من فعل، فقد أغوى البريق المخادع بعض أبناء جيله من الشعراء والكتاب - الذين بدأوا فرسانا - وما لبثوا أن ضلت بهم الرؤى حتى ظنوا الجنيات عرائس والشياطين فرسانا، والقيعان واقعا جميلا. فغرقوا في الخدع، وانساقوا - وقد صلبوا الرؤية - يغنون للزيف ويهللون

للأكاذيب بكلام مخادع يكشف منهم - دون أن يدروا - كل ما يحاولون إخفاءه في كلماتهم الملونة، لقد نسوا - ما تناسوا - أرضهم بما تحمل من آمال، وما تأتي من هموم يجب إزالتها كي تصبح الأرض مهيأة لاجتذاب الآمال ومنحها قدرة التحقق.

لكن (حجاج الباي) ظل للأرض شاعرها الفارس حين آثر الوقوف محاربا بنايه الحزين وربابته الشعبية الشجية عرائس البحر / الغواية، وأفراس العصر / الدمي، وفرسانه المتحولين الذين عملوا على أن يصبح الشعر العامي - بعد ربع قرن من مولده الفرح، وانطلاقه الباني البهيج - مغالطة جديدة، وفي ظلال هذه المغالطة :

"اتقنن الغلط
واتكفنت حقيقة المسائل
بلمبة النيون ،
وزهوة اليفط
فسمنت القطط"

وعندما تسمن القطط فإنها تسعى إلى بث الخوف، لا بما تملك من قوة ذاتية، بل بما تملك من فنون خداعية، لم يعد هناك الإنسان الذي يقول للقط: (بس) فيخاف، بل أصبح هناك الإنسان الخدعة، الإنسان الوهم الذي توجهه القطط لينشر الخوف في الواقع :

"والأخضر العجيب ،
رهيب ، رهيب ، رهيب
بينط ع الحواجز ، ويدخل الحجر

ويعبر المواني للريف وللحضر
ويخذر البشر".

لقد أصبح الفن، انعكاسا غير جيد للواقع، لقد تحول - بعد السقوط - إلى مخدع جديد لروح الإنسان وعقله، يمتد تأثيره إلى أعمق مما يفعل بالبشر الهروين والكوكايين والماكسفورت، لأن قدرة الإنسان على مقاومته لا تمنحها الأدوية الكيماوية، أو وسائل العلاج الطبيعية، بل إنها تحتاج إلى طاقات روحية وفكرية صلبة تستطيع وحدها الانتصار عليه:

" ما يفك من حصاره غير كل متصل
أو كل منفصل ،
أو كل قلب جافي
لا يعرف الوجل
ولا يعرف الخجل"(٢٦)

ومن هذا الرجل القوي القادر على (الاتحاد) بدءا بذاته ومرورا بواقعه وانتهاء بالكون؟ من هذا الإنسان القادر على التمرد على مخدرات العصر؟ رفض الهزيمة الموجهة إلى الروح والعقل؟ من القادر على المواجهة دون وجل أو خجل؟

هل يطلب (حجاج الباي) فارسا مستحيلا؟ أم يطلب أن يعود (كليب بن ربيعة) ليجندل (الحسان اليماني) الذي استلب دم أبيه وأرضه وأوشك أن يستلب عرضه ممثلا في (جليلة) محبوبته ووطنه؟

وهل هناك ما يستدعي طلب هذا المستحيل؟

نعم إن الشاعر يطلب الممكن الذي يبدو مستحيلا من كثرة ما أهيل عليه من أنقاض وغبار وعلامات تعجب واستفهام وأقواس، يطلبه لأنه - باتحاده وتمرده - سيكون العريس الذي تستحقه العروس وهو الذي يمسك في يده مفتاح القضية:

" بلد عروسة مهرها غالي
صاحبة مزاج عالي
طالبة العريس بالمقاس ، تفصيل
أسمر
وشارب من عكار النيل
القلب شفافي
والدم خفافي
قوال، يقول مواويل
لكنه في الصابي[٢٧] مجدع ومتعافي
لا يون فيده[٢٨] لجام
ولا ع الركاب بيميل[٢٩]

هل يمكن أن يكون هذا العريس واحدا؟
مستحيل أن يكون هذا الفارس واحدا؟
بل هو شعب مصر كاملا متحدا في رجل واحد، مصري القلب والعقل واليد واللسان، قادر على الانتصار في كل معاركه، يعمل دائما على تحقيق كل الآمال، وتحويل الأحلام إلى حقائق.
ويرمز الشاعر لهذه الوحدة الشعبية دائما (بالجدع الأسمر)،

ويرمز له أحيانا (بالنهار، وبالشمس وبالأدهم وبياسين أو غيرهما من الأبطال الشعبيين).

وهو باستخدام هذه الرموز في قصائده يؤكد على عظمة الشعب المصري، وقدرته الدائمة على تخطي الصعاب وإصراره الدؤوب على الوصول إلى المحبوبة/ ولنقرأ معه هذه الصورة.

"رجعت وّليفتنا
رجعت حبيبتنا
أبدا ماسابتنا
دي الحلوة لو فاتت سمانا تتوه
دول بس هم اللي الزمن قلبوه
داروه في عين الشمس حجبوها
لكن حبيبتنا
رجعت لنا تاني
من تاني ولدت فوق بلدنا نهار
حاضن في بطنه الموجة والمية
حاضن ولاد النيل مراكبية
لم ينحتوا التيار
حاضن ولاد النيل صنايعية
نومة إيديهم ع المكن غية
دبة قدمهم ع الطرق إصرار(٣٠)"

هي حركة الجموع المصرية التي هبت مع الجيش في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لتحرر مصر من مثلث الاستعمار التقليدي الذي كان يجثم على أرضها

(بريطانيا - الملكية - الإقطاع).

وهي نفسها حركة الجموع التي هبت مع جنود الشعب في ١٩٧٣ لتخلص أغلى جزء مصري من قبضة الصهاينة. وهي نفسها حركة الجموع التي تهب دائما لتحرر مصر من كل صنوف الاستغلال والسلب، وليس غريبا - بعد - أن تفرز هذه الحركة شعراءها ومبدعيها، وأن يكون (حجاج الباي) واحدا منهم.

يلخص شعر حجاج الباي حياة جيل بكامله بكل ما حملت من انتصارات وانكسارات، إنه جيل الحروب الثلاثة ١٩٤٨، ١٩٥٦، ١٩٧٣، الذي شهد الثورة والتحرير والإصلاح الزراعي، والسد العالي، والانفتاح وإلغاء الأحزاب وعودتها من جديد. ونرى لهذا ولغيره أصداء في قصائد الشاعر، الذي وقف مغنيا للأمل رافضا للانطفاء والانسحاب والهروب، لقد بقي الشاعر صلبا ضمن من بقوا، أصر - على الرغم من كل ما يجذبه إلى القاع - على الحياة حرا وإن جاع، وأصر - بالرغم من عوامل الإحباط - على البقاء متفردا، يغني للأمل بسلاح الشعر الأصيل. إنه يغني حتى وإن ظلت أدواته (الناي والربابة) في زمن طغت فيه الأدوات الكهربائية على الموسيقى، فأصبحت القاعدة خروجا ونشازا، وأصبحت الأصالة الإنسانية والفنية هي الاستثناء.

وهو في سبيل التشكيل الجمالي لقصائده يتوسل بأدوات فنية متعددة، لعل أهم هذه الأدوات تلك اللغة الشعبية التي تتضفر منها لغة الشعر.

إن الموروث اللغوي الشعبي يتسلل في نسيج الشعر (مفردات وجملا) فيمنحه روح الجموع وسخونة الحركة:

على مستوى المفردة: نجد الشاعر يستخدم بحرص بعض المفردات الصعيدية مثل (الزماني) بمعني القديم الأثير، و(فرداني) بمعني وجداني، (زمزق) بمعني أبدى تضرره، (الكتوف) بمعني الأكتاف، (خي وخيات) بمعني أخ واخوة وأخوات، و (ين) بمعني فين وأين، (خلقاتي) بمعني ملابسي، (لقمة) بمعني طعام، (كيفن) بمعنى كيف؟).

وعلى مستوى العبارة: يستخدم الشاعر التضعيف لـلام الجر الشائع في اللغة الصعيدية في مثل قوله: "يرد للي السلام".

كما يحلو له دائما أن يخاطب متلقي قصائده بحميمية اللغة الصعيدية (يا ابن والدي، يا ولد الخال، ياخيّ كل الناس، افتح دراعاتك لخياتك، يا بلادي.

ويرقى في صنع العبارة حين يستخدم جملة شعبية كاملة مثل: "وطفحت مع اللقمة الكوتة" و "حبيبتي خطفها غراب البين" و "ينخ من جواه" و "لا يون فيده لجام" و "ياما ودر في الصابي شباب"(٣١) و "الزايدة ما اقبلهاش" و "قلبي ف ديك الليلة انصاب"(٣٢).

وطبيعي أن يكون المثل الشعبي إحدى اللبنات الأساسية التي تنبني منها لغة (الباي):

وقد يأتي المثل الشعبي كما توارثناه دون تحريف مثل "الداخل مفقود والخارج مولود". وهي حالة فريدة، أما الغالب في لغة الديوان

فهو القدرة على استغلال المثل وتوظيفه دون الالتزام بعبارته الموروثة:

" عرقك دساس"
"لأني حتى بالبراق كأني ما غزيت"
"واعد لحد ما سابع جد يفوت اللحد"
"أهلك ما هم أهلك، ولدك ما هم ولدك"
"حين الميزان يختل.. ابن الكرام ينذل"
"أيام بيشرب عسل.. وأيام هيشرب خل"

وينجح الشاعر حين يستخدم الموروث الشعبي بأشكال أشد تركيبا وبطريقة أشد قدرة على البث والتأثير، مثل توظيفه للعديد الشعبي، وخاصة في رثائه للشاعر الراحل عبدالرحيم منصور(٣٣):

"يابو الكلام وناس
يا خي كل الناس
قوم يابن والدي غني للعصافير
وغني للأطفال.

وتوظيفه للأغنية الشعبية في نفس القصيدة:

"يا قمرة يا قمير   يا هالة ع الخضيرة
حلفتك تادي سلامي   على جناحا الطيرة
وتوديه أخضر أخضر   ع النسماية بيتمخطر
وتقولي للحليوة   اللي رموشها ضليلة
راجع ويا الصبحية   على كتافي كام شيلة

وإذا كان الشاعر قد نجح في توظيف الموروث الشعبي حين ضفر به نسيج قصائده، فإن النجاح قد جانبه حين سبق قصيدة (المودة) بمودة (من المأثورات الشعبية) جاءت خارجة عن بناء القصيدة.

وتعد الموسيقى من أهم العناصر الجمالية التي تميز لغة شاعرنا وقد استمدها - بلا شك - من وعيه بأسرار تراثنا اللغوي في مصر، حيث تمثل القافية الداخلية بتواليها في الجملة الشعرية أهم ملامح هذه الأسرار الجمالية.

"وانفض على كتافك طحيني تريحني واريحك
وانفض خزين عمرى الحزين
يا أم الولاد الشقيانين العرقانين
يا ام البنات الموحولين في الطين سنين"(٣٤)

وتبقى (الحكاية) واحدا من أهم الملامح الفنية التي تميز لغة (حجاج الباي) حيث يقدم لنا امتدادا لطريقة الشاعر الشعبي القديم (القوال) في سرد حكاياته، حيث يبدأ بـ "أول ما نبدي القول".

ولكنه في قصيدة (باحبكم كلكم) يبدأ بالعكس حين يقول "وآخر ما ننهي القول".

وفي إطار استخدامه لنمط الحكاية يصحبنا الشاعر في قصائده إلى عوالم السحر الفني التي عشناها في الموروث الحكائي، وفي (ألف ليلة وليلة) على وجه الخصوص، فنرى الجنيات والشياطين وخاتم سليمان والكنوز، والطيلسان، وملوك الجان، والغول أبو ناب،

والجزيرة، وقصر الأميرة الشقرة، أبو حيطان دهب وغيرها. إنه عالم جميل بما يحمل من إثارة، وبما يحتوي من دلالات.

وإذا كان (حجاج الباي) بكل ما قدمنا وبما يحمله شعره من جماليات لم نقف أمامها بعد، قد أعطي بهذا الديوان شهادة على شاعريته وتميزه فإن هناك بعض الهنات التي وقعت في شعره والتي يمكن إيجازها في :

- الإصرار على استحضار كل التفاصيل، التي يرى الشاعر أنها تساعد على توصيل التجربة الشعرية، وهو ما يبدو بوضوح في القصيدة المتميزة (مسيخ دجال) ففيها كثير من التفاصيل غير المفيدة، التي انقصت من تميزها.

- الخروج من دائرة الشعر للوقوع في الزجل، ويبدو هذا واضحا في قصائد المناسبات مثل (الندهة التي كتبها في ذكرى عبدالناصر، وباحبكم كلكم التي كتبها في العبور).

- استخدام العربية الفصحى في النسيج العامي، مما أدى إلى الخروج إما على الوزن أو على قانون الصحة اللغوية مثلما نجد في العودة.

"واتمثلك بوذا وكونفوشيوس وزرادشت
واتمثلك راهب جبال التبت"

فالمعروف أنها (جبال التبت) بكسر الباء، ولا يمكن قراءتها صحيحة في الجملة الشعرية السابقة، وإلا اختل الوزن، فنضطر إلى

قراءتها بتسكين الباء ونكون بذلك قد وقعنا في الخطأ اللغوي وهو غير مسموح به لأن الكلمة الأعجمية تقرأ مثلما سمعت.

ومن ذلك ما نجده في (مسيخ دجال) في قوله :

"وبحلالي خضار الريف وقرى الضيف".

إن الصفة العربية الدالة على شدة الجود هي (القرى) بكسر القاف وفتح الراء، ولكن المضبط العروضي يقتضي هنا تسكين الراء، وهو خطأ.

عشنا مع (حجاج الباي) رحلة نقدية متعبة..

وكان شعره الجيد وراء هذا التعب النقدي.. ولكنه في الوقت نفسه يقف دائما وراء المتعة الفنية التي نحصلها كلما قرأنا لحجاج الباي".

ولكل شاعر في نفسي موقعه المتميز.

* * * *

فـاروق الأفندي

(العطــــش)[٣٥]

نعيش في هذا الديوان الجديد، مع شاعر لم يسمع عنه أو يقرأ له الناس من قبل، والناس هم القارئون والكاتبون ومن جعلوا أنفسهم نقادا للأدب والأدباء. ولكني التمس العذر لهم جميعا، فشعر العامية المصرية لا ينتقل - حتى الآن - عن طريق الكتاب أو المجلة، لأنه يبدو عند المسئولين - دون مبرر مقبول - ابنا غير شرعي لا يجوز لهم الاعتراف به أو إعطائه حقه الطبيعي في الإرث الوطني.

وهذا الموقف المتعصب - غير المسئول وغير المبرر - من أصحاب حق نشر الكتب والمجلات، أفاد الشعر العامي بأكثر مما أضره فقد وجد الشعراء أنفسهم في القلب المصري الكبير - مع الناس الحقيقيين أصحاب الوطن الشرعيين، وهم جماهير الشعب المصري في كل مكان من بلادنا - يعطيهم بكل الحب الحق في التعبير عنه، وحمل قضاياه، وتشكيلها بلغته الحية، ويأخذ منهم - باعتبارهم جزءا حميما من تكوينه - الرحيق الذي يفرزونه في أشعارهم، المفعمة حبا للوطن، وخوفا عليه، وانطلاقا به إلى آفاق جديدة. أكثر رحابة مما تقدم أجهزة

النشر، التي لا تمني كثيرا بهذا القلب الوطني الكبير.

(فاروق الأفندي) شاعر مصري من دسوق / كفر الشيخ، أرض الخصب والولاية والحب، يكتب منذ الستينيات ويسمع قومه ويؤثر فيهم، لأنه يعيش - قلبا وبدنا - معهم، تابع حركة الشعر العامي المتطورة في مصر، واستوعبها جيدا، وراح يقدم رؤيته المتفردة شعرا مصريا جميلا.

يختلف اسمه في شهادة الميلاد عن اسمه في شهادة الشعر والحياة، فهو في الأولى "محمد عبدالله الأفندي" وفي الثانية : "فاروق الأفندي".

وقد انعكس هذا الاختلاف الذي لم يصنعه الشاعر بل صنعه أبوه الفلاح حين تمنى وهو يسميه - رسميا وشعبيا - منذ ميلاده أن يشب جامعا بين صفات أهم رجلين في التاريخ العربي والإسلامي الأول: محمد بن عبدالله وعمر بن الخطاب المعروف بالفاروق، وما كان هذا الصنيع من الأب إلا ليؤكد للجماعة الشعبية، أن لقب الأفندي الذي يغيم على العائلة، لا يمني انصرافها عن العروبة والإسلام - وقد انعكس ذلك على مسيرة الشاعر، في تناقض حاد نراه بين شخصيته السالكة مع الناس دروب الحياة، وشخصيته الشاعرة التي تتجلى مشكلة في شعره، فالشخصية الأولى شديدة الطيبة، شديدة الهدوء تمتلك طاقة عالية من دماثة الخلق، تنأى بنفسها عن الدنايا والشبهات، تعيش حياتها بين الناس بشكل رزين متعقل، تحقق ما تريد من محبة الناس وطاعتهم،

دون مغالاة أو تملق، ودون عنف أو غلظة. بينما الشخصية الثانية - التي لا تظهر في غير الشعر - فتبدو شديدة التوتر، شديدة القلق، شديدة الحزن، كثيرة التفكير، مندفعة، متمردة، متحفزة دائما، كأنها قذيفة قررت الانطلاق :

وبرغم بالمح في الخفوت الضي
وبرغم مزنوقة يا أمة في حي
وبرغم إرغامك في منفاكي
مطاريد ساعات يحتاجوا للصلوات
وساعات يرشوا السنبلة بالدم
وساعات يخافوا م الصباح والضي
أهواك يا يوليو كعبة اللهم
أهواك يا يوليو كعبة اللهم

إن أول الملامح الفنية في شعر فاروق الأفندي يتجلى في امتلاكه للرؤية الفنية، فهو يعرف ما يريد، لأنه يرى الواقع بوعي في جلاء الضي في الخفوت، الأمة مزنوقة في حيّز ضيق (الحي)، مرغمة على المنفى، أبناؤها المؤمنون مطرودون جبرا، مغتربون قسرا، مستعدون للغضب، يتحركون ولكن في حالة ملؤها الرعب والفزع، فتارة يتغلب الرعب فيرمون سهامهم لتدمي سنابلهم هم، وتارة يتغلب فزعهم فيخافون طلوع الشمس (الصباح والضي)، ولا يبقى سواه.. يوليو العظيم.. المخلص للأمة من عذاباتها، وللشاعر من تردده.

وتأخذ رؤية الشاعر أشكالا متعددة، يلجأ في معظمها إلى التنكر

والتخفي، فيستخدم الكثير من وسائل وتكنيكات الشعر الجديد، كما تجلت عند مجدي نجيب في ديوانه الأول والأهم (صهد الشتا ١٩٦٧)، لكن هذه الرؤية الواعية تظل في كل الأشكال - ومع كل الحالات - تقدمية وشمولية، لا تعرف التراجع أو الخذلان.

ويتبقى تردد الشاعر مع الشكل الفني، سمة من سمات التكنيك، ويمكن لنا رؤية هذا من القراءة المتأنية لكل قصائد (العطش). وسنحاول - هنا فقط - الاكتفاء بقصيدة واحدة هي (لف الشريط) حيث يستخدم الشاعر فيها أسلوب (الحديث مع المخاطب) الذي ينجدل داخله (الحديث بضمير المتكلم) جدلا جيدا، إلى حد بعيد.. واستخدام صيغة المخاطبة تستلزم درجة عالية من الحذر والحرص في (توظيف الأفعال) في الجملة الشعرية تماثل نفس درجة الوعي (بتوظيف الضمائر)..

"لما تفتح دايرتك..
وتخش جوه الأمكنة المتحاشة فيك
وتدفي نارك بالبرودة
وتصطلي بالخوف ماليك
وتمد بيك السكة فين ما ينتهي..
تبقى ابتديت تلضمم خيوطك في الهوا
يبقي التلاشي.. ابتدا يرسم عنيك
خطر التماس
ويمركزك خطين قزح"

إن الصورة الشعرية هنا تصنعها جملة الشرط، التي تبدأ بها القصيدة وهى كما نرى جميلة طويلة: تبدأ من (لما) وفعل الشرط (تبتدي) الذي لا يقف عطاؤه، بل يتولد منه مجموعة من الأفعال المضارعة (الجملة) الداخلية: (تخش، تدفي، تصطلي، تمد، تنتهي) حتى يأتي جواب الشرط في الفعل / الجملة: (تبقى ابتديت تلضم خيوطك في الهوا). وكل هذه الأفعال المضارعة التي تكون جملة فعل الشرط أفعال درامية، تحمل دلالات نفسية شديدة الحمل للصراع النفسي الذي يبذله الفاعل في حالة العمل، وهي حالة الدخول إلى الذات هربا من مواجهة الواقع (فتح دائرة الذات، الدخول إلى مسارب هذه الذات، تدفئة النار المشتعلة بالبرودة، الاصطلاء بالخوف) كل هذه الدلالات الدرامية تتحقق بمجرد محاولة الإنسان الهروب إلى الداخل، فإذا تحققت أي إذا تحقق فعل الشرط في الجملة، كان جواب الشرط النتيجة الحتمية المترتبة منطقيا من هذه المقدمة، متلائما معها: (تبقى ابتديت تلضم خيوطك في الهوا).

وهذه النتيجة الطبيعية هي الخسارة الحتمية التي تتحصل لكل من حاول الهرب، حتى لو كانت ذاته هي المهرب، إن الهارب إلى الذات (وهو موقف رومانسي)[٣٣] لا يمكن في رؤية فاروق الأفندي (الواقعية) أن يصل إلى الجنة التي يتصورها، وكل جهد يبذله من أجل الوصول إلى هذه الجنة الوهم، سيضيع هباء، سيصبح المتحقق وهما، نسيجا خيوطه مصنوعة من الهواء، في واقع من التلاشي والانسحاق، وهو ليس في

الحقيقة سوى العدم، من هنا لم يكن الحل الرومانسي هو المطلوب من إنسان هذه المرحلة الذي يمثله المخاطب.

واستخدام ضمير المخاطب في القصيدة هو أسلوب فني يعرفه البلاغيون (بالالتفات) لم يكن يقصد منه في معظم الشعر القديم سوى إثارة المتلقي وإيهامه بأن الشاعر يخاطبه، لكنه الآن يكتسب سمة جديدة، حيث يمزج هذا الاستخدام بين طرفي العلاقة الشعرية في نسيج واحد، لن الشاعر وهو يخاطب المتلقي مشركا إياه في العملية الإبداعية، إنما يخاطب نفسه التي يراها تراوغه، وتحاول الهرب منه نفسه، باعتبارها البديل القريب من الواقع الذي يواجهه. وتستمر الصورة الشعرية المشكلة بالفعل في صمودها، في هذا البناء الشعري، حتى تستنزف الرؤية كل قدرة التشكيل فتمتزج الأبعاد، يتحد المخاطب والمتكلم، ويصبح المتلقي والشاعر واحدا غير عادي، إنه الواحد العظيم الذي تصنعه الصورة الشعرية، تجسمه ويتجسم فيه ذلك المعنى الخالد لكلمة (الوطن).

البحر حواليك اترصد
والمركب الواخداني ليك بره الغواطس كلها
وهربانة من يومها الشطوط
كيف يكتتر مانك سفينتي وارتحل يم الفصول؟
يا معمدان.. يا أشرف الأوطان.. مدد
اغسل ايديك من دم حيض الحنضلة
بارك بتشريف الزيتون والبرتقان والسنبلة

ملينا تعميد الطقوس
ملس بايدك ع الزناد
إما تكون أو لا تكون

لم يعد في الرؤية الشعرية حل سوى اليقظة والخروج من الهروب، أو الخروج من الدخول، إلى حيث المعركة الواجبة مع كل عوامل القهر والنفي والإبعاد.. وكل الذي أجبر الذات على التقوقع والتقلص والإحساس الطاعن بالعجز، إلى درجة أن تصبح (المركب الواخداني ليك بره الغواطس كلها) وتصبح المراسي مستحيلة بعد أن طال زمن هروب الشطوط، أي هروب الرجولة من الوطن الذي هو أشرف الأوطان، والذي لا يمكن إعادة أي ضائع منه إلا بالعودة إليه، والتمسك به، باعتباره مقدسا (معمدانا) وطلب العون والمدد منه، لا من (الطقوس) البالية التي لم تعد تفيد. وكان التطهر من المر بالمر وسيلة لهذا القرب، والعمل الإنساني الشريف، استخراج الزيتون والبرتقال والقمح والاستعداد بكل الأسلحة على المواجهة، هي الطريق الوحيد إلى العودة الإنسانية الجسور، إنها عودة الروح إلى - الأبد - لتستقر في جسدها الشريف تمنحه الحياة وكل الحياة.

ويجب على الفعل الإنساني أن يستمر في صعوده دون (ارتخاء) أو تراجع، لأن السماء ستصب حممها على الهاربين، ولأن البسكات (وهو من أهم المحاور التي تتشكل منها تجربة الشاعر في الديوان) مترصد دائما، لإطفاء جذوة الغضب التي يجب ألا تخمد حتى تحقق الرؤية الشعرية نبوءتها، وللوطن إرادته الصميمة في (أن يكون).

إما تكون أو لا تكون
قبل السما ما تمطرك.. وتشل زرعك بالدانات
قبل السكات ما يطفي في عينيك العناد
لما هتفتح دايرتك وتخش تاني للرحيل
ساحة الوطن..
لف الشريط..

و(لف الشريط)، وهو عنوان القصيدة، لا يرد في لغة القصيدة سوى في أقصى نهايتها، بعد أن اكتملت دائرة البناء الشعري على النحو السابق، لذا فإن هذه الجملة في موضعها الذي أراده الشاعر - تأتي فاعلة ومنتجة للدلالة، ولا تأتي على أنها تكرار للعنوان، والدلالة التي تقدمها جملة العنوان - النهاية هي أن الشاعر بهذه الجملة - في موضعها - قد نقل الواقع المتشكل في القصيدة، من حالة الحيرة والدوران في فراغ التلاشي والعجز، إلى حالة الإفاقة التي تمكنه - فيما بعد - من إدارة العجلة إلى الأمام.. حيث يتمكن الواقع، الفائق، من النهوض والتقدم صحيحا من كل الأمراض، خالصا من كل المعيقات.

فيما سبق يتضح أن الشاعر يمتلك درجة عالية من السيطرة على اللغة، تبدت في استطاعته توظيف الأفعال والضمائر بهذا الشكل الجيد في بناء الصورة الشعرية، التي تكونت منها القصيدة، والشاعر الحق هو من يزيد اهتمامه بلغته الشعرية، وتوظيفها بما يحقق لها القدرة على حمل رؤيته، بما تحتويه من دلالات مانحة للمضمون الذي يهدف إلى تشكيله من خلال اللغة[٣٧].

واللغة الشعرية في قصائد هذا الديوان تحقق هذه السمة الجمالية، باعتبارها شرطا رئيسيا من شروط العملية الابداعية، فمع إجادة الشاعر (تشغيل) الضمائر والأفعال في بداياته الشعرية، نجد إجادة مماثلة في اختيار الكلمات التي ينسج منها تجاربه، بل يمتد طموح الشاعر فيعطي نفسه الحق في تخليق مفردات لغوية جديدة مستغلا إمكانية (الاشتقاق) كأداة فنية، تسعى لإثراء اللغة، وإعطائها المزيد من الخصوبة، ومن هذه الكلمات الجديدة التي يصنعها الشاعر بالاشتقاق: (تتكبسن، تلسن، تتمخيط، تتأنجه، تتأنسن، قرطسوا، تتخندق، تتسردب، تحكحك).

كما يحسن الشاعر حين يوظف إمكانية اللغة الفصحى في بناء قصائده بالعامية:

(حتا ما تفتح ضفتك جسمي)
(حتا ما أرفع عيني في شلك الناري)
(لماك هويت) ، (لماه بيفتح)

غير أن محاولة الشاعر الاعتماد على إمكانيات الفصحى تخفق في بعض الأحيان - عكس محاولته الناجحة في استخدام الإمكانيات التي تملكها لغته الأولى (العامية) - وليبقى له في هذه الحالات ذلك التفاصح غير الطيب الذي يحدثه في القصيدة فيصيب بناءها بالخلل والاضطراب؛ وهو بلا شك - بذلك - يبعد عنه متلقيه الطبيعي.. ومن هذا قوله : (غير تجاه الريح) يقصد (اتجاه الريح)، أي : غير مسار

الريـاح، ولكـن المعنـى الـذي يحققـه اسـتخدامه لكلمـة (تجـاه) هـو عكـس المقصود تماما.. غير نفسك وكن مع الريح حيث يتجه.. وهذا ضد رؤيـة الشاعر التي تتبدى واضحة في كل قصـائده، والتي سبقت الإشـارة إليهـا، إن الاستخدام غيـر الجيـد هنـا يقدم موقـف الشـاعر الإيجـابي معكوسـا.. غاية في السلبية. كما يلجئه التفاصح إلـى الخطـأ فـي حق النحو كمـا فـي قوله (خسران في كلتاهم).

ولعل الصـورة المركبـة التـي تمثـل العمـاد الرئيسـي فـي تجربـة فاروق الأفندي الشعرية هـي أهـم مـا يلفت فـي قصـائده، فلغتـه الشـعرية تعتمـد علـى التشـكيل بالصـورة التـي تنبنـي ممـا يسـميه النقـاد (تراسـل الحـواس) و (التشـخيص) ولا تقـف عنـد حـدود البنـاء البسيط للصـورة الشعرية:

" ورتم الزحمة في الأكوان، وشكل التوهه
ع الشطآن، وشبكة شك قالقاني ، ونغزة
إبرة في اجفاني ينز الدم أتفرقط على
الرصفان"

يعطي الشاعر في صورته للزحمة إيقاعا، وللتوهة شكلا وللشك وخزا، وهذا الأسلوب فـي بنـاء الصـورة يسـاعد الدلالـة علـى التجسيم ومـن ثـم يمنحها قدرة على التأثير تنعدم تماما لو لجـأ الشـاعر إلـى أسلوب الكتابـة المألوف، حيث الكلمات على قدر معانيها السطحية. وهذا مـا يحـدث فـي حالات نادرة من الديوان، منها النصف الأول من قصيدة (ترتيل) الذي

تقرأ فيه هذه السطور التي لا تحمل بعد سطحها شيئا، والتي استخدمت كثيرا في الزجل التقليدي وفي الشعر العامي في بداياته الأولى:

كنا سوا يا صحابي
بتلمنا في الضلة صنفصافة
وتدفينا في الشتوية ركية نار
من قبل ما ترعبنا أهواءنا
من قبل ما يفسر بساطتنا زحام العصر..

هل ترون لهذه السطور من قيمة جمالية، كما رأيتم للقصائد الأخرى التي يحتشد بها الديوان - والغريب أن الشاعر في القصيدة نفسها، يعود من نصفها تقريبا إلى حالته الفنية الناضجة، حيث إمكانيات التميز التي رصدناها، قبل، في شعره، وذلك منذ أن يقول :

قدمين بيخطوا ف يمة أعتابي ، بيصفوا في حسابي
قدمين يخوضوا ف عرضي في غيابي
لكن كان دأبي، صوت الندا وحابي على الشطين

تتخذ اللغة الشعرية في القصيدة مسارا جديدا، مغايرا للمسار الأول، إنها هنا لغة فنية تسمح للدلالة بالتدفق تحت سطح الكلمات، وتعطي العقل المتلقي فرصة يعمل فيها مع الشاعر، فيرى ما يراه، أو بعض ما يراه، أو - حتى - غير ما يراه، لكنه لا يقف كما رأينا - في أول القصيدة - محصورا في بعض من المعنى لا تتيح سواه اللغة الفقيرة، وهي بلا جدال، لغة غير لغة الفن، وغير لغة هذا الشاعر على وجه الخصوص التي استطاعت أن تحتوي عالمه الشعري، وأن تنقله لنا

مشكلا في قطع شعرية شديدة التماسك، تلتئم أنسجتها الفنية من خيوط متينة، استقاها الشاعر من واقعه الشعبي .

حيث نرى رصيدا من الحواديت والأمثال، والأغنيات والمواويل، وآيات القرآن، وصور العادات والتقاليد المصرية. وكل هذه العناصر تمتزج امتزاجا جيدا وهي تقدم لنا صاحبها نموذجا جديدا لمثقف هذا العصر من أبناء مصر الذين يحملونها في وجدانهم، راية انتماء عزيزة لوطن عزيز :

اخرج لهم.. اخرج لقاع المستطيل ..
واتدارى خلف الطنطنة .. واحدف براحك
في الذبول.. واشتاق كما اشتاق السباط
للإنفراط، لا عنق بيوصل لقاح.. ولا ريح
بتفسح لك براح.. ولا توب بيستر جتتك
خرقة سلاح

ومن ثم كانت الرحلة مع فاروق الأفندي وديوانه التقاطا، لواحد من أجود المبدعين المصريين في شعر العامية المصرية.. ودفعا بشعره إلى القراء والنقاد، ذلك الجزء الحبيب من الناس الذين لم يصلهم شعره من قبل، وتقديرا لدوره الفني المتميز الذي يؤديه في دلتا مصر، في الأذين الأيمن من قلبها النابض (محافظة كفر الشيخ) أرض الخصب والحب والأولياء ومفجري الماء في الحجر ليخضر قمحا وقطنا وزيتونا وبرتقالا، وواقعا مصريا جديدا يتحقق في دأب ومثابرة. كما تحقق هذا الشاعر وكما سيتأكد تحققه في المستقبل.

علـــى شيحـــة

(١)

هذا ديوان جديد، لشاعر جديد، وهو مع جدته عجوز - رغم شبابه - يغترف اللغة من نبع قديم ممتليء بكنوز الحكمة والنبالة والأصالة والجود والنخوة والبكارة، وطيبة القلب ونقاء النفس وصفاء الروح، وكلها قيم قديمة كادت أن تمحي من لغة الشعر المعاصر لكونها أشرفت على البلي في أرض الواقع المعاصر.

" علي شيحة" بديوانه **(اللي جرى كفى)** يخرج من هذا النبع الجميل فلاحا قويا شاهرا فأسه، متجولا في حقله، الذي يمتد إلى أقصى نقطة على دائرة الوطن العربي، الذي يمتلك الشاعر من رأسه إلى قدميه. فيمتلكه الشاعر من كل أقطاره، وهو حقل رغم عراقته غير أن الشاعر الذي يذوب فيه انتماءً يراه في حالة (تصحر) إنساني في شتى المجالات الأخلاقية والفكرية والإبداعية والاقتصادية.

يرى الشاعر هذا الواقع يحتاج إلى فلاحين حقيقيين محبين ليعيدوا له اخضراره من جديد:

اللى جرى .. كفي
ملا الشوال وطرطر القفة
ملا الشوال بالفضايح

والورق يحكي
وكل يوم تنعقد
قاعدة مع زفة
فيها الأمل ينطفي
والحق يتبهدل
والظلم سانن نيابه
ومعمر الكفة "

وإذا كانت صورة الواقع داكنة إلى هذه الدرجة، فهل يمكن للفلاحين الجدد مهما امتلكوا من حكمة الماضي وخبرة الأجداد الأفذاذ، أن يعيدوا للأرض خضرتها بعد أن يقهروا ما بها من تصحر؟ إن رؤية الشاعر تتفتح لترصد المستكن فينا، القادر على إنهاضنا من جديد:

" الكلمة من صدقها
تقدر تجمّعنا

إن البدء بكلمة الحق الصادقة هو أول المطلوب، وبعده يلتئم شمل الجماعة والأمة. ويضع الشاعر مواصفات لهذه الكلمة الفاعلة التي يمكنها أن تجمع الشتات وتساوي الصفوف فهي كلمة :

" طاهرة القدم والكفوف
تعالج المجروح
وتصحح المعنى"

فإذا استيقظت الهمم والتأمت الجماعة / العربية / المصرية / في صفوف منتظمة / ترى ماذا يكون؟

" يا دمعة أمة مشنوقة
ما هيش عارفة هتنزل فين
هتنزل ع اللي هدّ البيت بجرافة
وخد (يافا)
سرق (حطين)
هتحرق دمعة مقهورة
(نتن ياهو) وسيده (كوهين)
هتحرق من حرق الاقصى
ودبحنا في (دير ياسين)
هتحرق (توني) و (كلينتون)
هتحرق من غدر بيمين
وخان أمة بأفعاله
عليه لعنة ليوم الدين "

هـذه - إذن هـي البدايـة التـي بعـدها يمضـي طريـق (الوحـدة العربية) إلى هدفه المنشود.

ومـن مزايـا الرؤيـة الشـعرية هنـا أنهـا (بكـر) فـي حداثتها لـم تتعرف - بعد - على المكر والدهاء والخديعة والكذب والنفاق والرياء والمداهنة وكل ما يتشدق بمعرفته - بل يمارسه - من يظن أنه غير (مرحلة البكارة) في رؤيته للواقع..

إن (على شيحة) لم يصبح - بعد - من هؤلاء المثقفين الذين ضـاقت رؤيتهم عن الحق الذي لاحق بعده:

"وبا قولها وأعلها

بلدي باطمنها
أنا مش ها كون منهم
ولا لسان حالهم
وحلفت قدامهم
بغربتي فيكي
والله يا داري
أنا برضه شاريكي
أفرد رموش عيني
وبروحي أفديكي

هو الحب، وإن لم نستعد للتضحية من أجله فلا نكون مستحقين له. ولأن حب الشاعر البكر عظيم فهو بلا حدود:

" أنا حابكي يا أمة أخوي
سندي، كبير عيلته
على ضفتك يا فرات
من دمعي غسلته
نزلت دموع العراق
على أرض مغسلته
فاض الفرات م الدموع بخواطرى كلمته
جمعت ليف النخيل
بايدي كفنته
وجنب زهر الليمون
للجنة سلمته

إن هـذا الإحســاس الإنساني الأليم إحساس نبيل بمدى الفداحة

التي اتسم بها القهر (الأمير كو أوروبي) للعراق الشقيق.. وهو نفسه الذي يتسم به - إن لم يزد عليه - ما يفعله القهر الأمريكي لشعب فلسطين، يقول الشاعر في عدّودة آسية (جودة المزاد) وهو يعلن فرحته بانتفاضة الطفولة في أرضنا العربية المحتلة :

وابعتوا م الزرع ضلة
فوق جبين كل الأهلة
اللى نقشوا بالحجر أروع كتاب

ويدور الشاعر مبتهجا مع أطفال الحجارة مستعيدا كل أسباب النهوض، لم يعد أمامنا من طريق سوى النهوض، حتى لا يجد الشاعر نفسه ثانيه صارخا كالنائحة على خراب أمته :

" نكسي الأعلام بـ اسة
وإعلني بدء الحداد
يوم ما سبنا الأقصى نازف
والشهيد جوة المزاد "

لذا فإن حس الصحوة الذي ينتشر في قصائد الديوان يعد - في الحقيقة - كسبا للواقع وللشعر المصري في أن.

* * *

(٢)

صدقت النبوءة، وكتب الشاعر على شيحة عددا من القصائد الجيدة كونت هذا الديوان الجديد **(تبيّن زين)** خلال أقل من عام حيث صدر ديوانه الأول (الي جرى كفي) ٢٠٠١.

وتحقيق على شيحة لأملنا فيه لم يكن كميا بل كان الكيف الفني فيه أعلى شأنا، حيث نجده يضيف إلى إمكاناته الفنية التي تبدت في ديوانه الأول إضافات كثيرة نحاول هنا التقاطها وإلقاء بعض الضوء عليها :

يضم هذا الديوان الجديد أربعا وعشرين قصيدة يتجاور فيها العام / القومي والخاص / الذاتي، في جدل جيد حيث يحتل كل من المحورين حوالي نصف الديوان.

وبالمقارنة مع ديوانه السابق نجد أن المحور العام / القومي كان غالبا هناك، ويكاد يطغي على المحور الذاتي / الخاص.

في ديوان (اللي جري كفي) كان الشاعر رافضا لما يدور من بشاعات في الواقع الإنساني، محاربا بكلمة الشاعر الحادة الوجه القبيح في هذا الواقع، متمثلا في الاستعمار الصهيوني الجاثم على قلب أمتنا منذ سنة ١٩٤٨، مجاهرا بالعداء له، مناديا بالانتفاضة ضده حتى يجلو فترتفع عنا غمته التي طال أمدها، ولم تعد لدينا - في رؤية الشاعر - طاقة للصبر عليها، إذ زاد الكيل حتى طفح.

أما هنا في ديوان (نبين زين) فإن رؤية الشاعر تزيد اتساعا فتشمل كل صنوف المقاومة في مواجهة صنوف متعددة للعدوان، تتسع أرض الرؤية لتشمل كل الجوانب التي تكون كلا من القهر والمقاومة في وقت واحد معاً.

هنا تتحول الرؤية الراصدة للواقع إلى رؤية مستشرقة للمستقبل، ويتحول البصر إلى (نبوءة) بما سيكون، لو قمنا قيامة إنسانية عربية واحدة، ضد ما نواجهه من عدوان وما سيئول إليه مستقبلنا الناهض من إشراق وسطوع.

يحرق طابور الذل وجيوش الملل

ويتأكد هذا في رؤية الشاعر حين يجد الإنسان نفسه في مكانه الصحيح من واقعه، يحتل مكانه دون منازع ويؤدى واجبه دون تكاسل، ساعتها يتحقق المستقبل للجميع، ولا يصبح الشريف المناضل خامس المستحيلات لأنه أصبح في القلب تماما:

مستحيل أبقى ع الهامش
وغيري ع السطور
أرتمي في حضن وهمي
والحياة جواي نور

حتما ستستجيب الحبيبة / الوطن / الأمة لأنها ستعرف أحبائها الحقيقيين من الشرفاء والمناضلين :

هتلاقيني
جوه روحك من زمان

إكسير محبة
ونبض قلبك بيناديني
ما انت لازم تعرفيني
فيه تاريخ طوله وعرضه
له سجل وفوق جبيني

ستلتقي المحبوبة حتما بالمحب ويومها سوف يتغير الواقع، ليصبح أكثر إنسانية وجمالا:

تفرحي وعندي المزيد
أنسى وياك الهموم
وكل يوم يطلع صباحه
يبقى ليّ وليكِ عيد
عيد وحامل أحلى بشري
يعلنوها فـ كل نشرة
إن دا الحب الأكيد.

وكما نضجت الرؤية الشعرية نلمس نضوجا مواكبا في أدوات تشكيلها جماليا، حيث ابتعد الشاعر إلى حد كبير عن الشكل التقليدي في الكتابة بالعامية - وهو (الزجل) لأنه اقترب كثيرا من التشكيل الجمالي (للشعر). فنحن هنا نلمس نموا في تكوين الصورة الشعرية، وتعددا في أشكال الكتابة، وخروجا على نظام التقفية الثابت انتقالا إلى رحابة موسيقية تتعدد فيها تلقائيا القوافي في اللغة التي تتبنى منها قصائد الشعر.

ونحن هنا نعيش في جيشان عاطفي يملؤه التفاؤل والبسمة، اللذان ينموان مع أسلوب السخرية الذي يتوفر في قصائد الديوان، ويبدو واضحا في النص التي تظهر فيها أمريكا عدوا طاغيا للقضية العربية بل لكل القضايا التي تستهلك فيها الشعوب المستضعفة في العالم كله وهذا مثال واجد :

ستي باعتة لك عيدية
طاسة الخضة هدية
لما تتفزز وتحلم
إن في طيارة جاية
اشرب المنقوع بسرعة
قل سماح يا فلسطينية

هنا يبدو (على شيحة) أكثر تألقا، لأن توظيفه لأدواته الفنية أصبح أكثر تمكنا وهو ما سيحرص عليه حتى يزيد شعره تألقا.

* * *

(٣)

(**اكتب شهادة وفاتك**) يقدم "علي شيحة" مزيدا من النمو والنضوج، ولعل أهم الملامح المضافة إلى إبداعات الشاعر المتميزة في ديوانه الثالث هذه الدرامية التي أصبحت الأساس في كتاباته، إذ مع (تعدد الأصوات) وتنامي الأحداث الشعرية في النص تثري الدلالة وتزيد درجة المشاركة الجمالية من المتلقي للشعر الذي يرى نفسه المخاطب في نداء الشاعر :

يا نجم يا اللي هناك
بقى جونا داكن
ابعت شعاعك أمل
يحرّك الساكن
يخشّ جوه العقول
يفكّ طلاسمها
تسمع وتعرف وتفهم
معنى تعاليمها
الدنيا صابها الفساد
والظلم عاممها

يجد المتلقي نفسه - في النص الدرامي - فاعلا، وهو هنا أقوى الفاعلين لأنه هو الذي سيعيد النور للكون سيرسل شعاعه الأمل

يحرك الساكن، وقبل أن يسأل المنادي: كيف؟ يمنحه الشاعر الإجابة فورا :

يخش جوه العقول

وتنهمر الإجابات سريعة على أسئلة أدركها حدث الشاعر المرهف في مخاطبة الفاعل على النحو الذي أتصوره نقديا هكذا :

لماذا؟ = يفك طلاسمها

لماذا؟ = تسمع وتعرف وتفهم معنى تعاليمها

وهكذا يظل الصوتان متجادلين في هذه القصيدة وفي كل قصائد الديوان، ويصعد تجادلهما بالحدث الذي يجيد الشاعر القبض عليه حتى نصل إلى النهاية الدرامية المحكمة.

الصعب بكره يفوت
انشد نشيدك
وحرر م القيود إيدك
خلي الكرامة سلاح
المولى هيزيدك
تخضر أرضك رغيفك

وإذا كانت الدرامية سمة جديدة تتحقق في شعر على شيحة فإن الصورة الشعرية تمثل السمة الثانية من السمات التي يضيفها هذا الديوان الجديد لرصيد الشاعر وتأتي (الأنسنة) أي منح الحميم من المآثر الإنسانية إلى عناصر المكان الذي يشرف الشاعر بالانتماء إليه، ولا يني يعلن في كل ما يكتب :

لما نهر النيل يتوه
والضمير الصاحي فينا يموّتوه
والفرات يفقد نخيله
يردموه

النيل والفرات أجمل أنهار الدنيا، وربما الآخرة، عند المنتمي للأرض النهران الخالدان يتحولان إلى إنسانين يتوه أكبرهما، أولهما "النيل" فماذا يحدث؟ يموت الضمير في الناس، وماذا بعد؟ يجف الثاني تلقائيا "الفرات" "يفقد نخيله.. يردموه" وتمتد الصورة فتشمل حتى (الجذور) التي "في الأرض تنشف" (والأمل في العدل) "ينشف" و "الديابة فينا تنهض" ويبقى في نمو الصورة التي هي الحدث في دراما القصيدة ما يحدث لأي شاة بعد ذبحها:

صوتنا يعلا .. يخنقوه
يمنعوه يرفع أداته
لاجل ما ينصر أخوه

نجد هذا البناء الشعري المعتمد على دراما الصورة، يستمر ناميا ومتطورا ليحتوي نموه وتطوره قصائد الديوان، لكنه يبدو بوضوح أشد في القصيدة التي احتل عنوانها عنوان الديوان (اكتب شهادة وفاتك) حيث نقرأ :

قطر التقدم وقف
وسألته ليه فاتنا؟
قال لي :

خيانة الأمانة
لصوص وواخدة الحصانة
تدبح كفاءاتنا

هنا حوار واع يصل إلى درجة (الحكمة) بين الشاعر، الذي يمثله ضمير المتكلم، وقطار التقدم الذي عبر علينا دون أن يتوقف، ليزودنا بما نريد من مظاهر التقدم، ومن هنا يصبح الوصول إلى سبب التخلف وهو الفساد الذي أوقف التقدم سببا مباشرا في موتنا، والفساد نفسه المتهم يصبح القاضي والمسئول عن تنفيذ الحكم الظالم معا، فنراه بيديه المدنستين يكتب شهادة وفاة الجميع إن هذا الوصول الكاشف إلى معرفة الحقيقة يعني عكس ما ظهر من السطح الخارجي للكلمات، إنه يعني في الغور الدلالي أمرا قويا من جيش شعب حرّكته الحكمة الكاشفة فطلب من فاسديه ومفسديه أن يكتبوا بأيديهم شهادة وفاتهم، وهي النهاية العادلة في كل المعارك البشرية وبخاصة المعارك بين قاهر ومقهور.

ومعركة الشاعر في هذا الديوان، بل في شعره كله، هي هذه المعركة بين القاهر والمقهور، وفي رؤية الشاعر ما يهزم المقهور مرة إلا لينتصر - بعدها - مرات ومرات، وإذا كانت الأرض التي نفخر بانتمائنا إليها تعيش حكما ظالما لم تعان مثله في تاريخها كله - من قاهر طاغية لا قلب له، كان النازي هتلر ملاكا إذا قيس به أليست السياسة الأمريكية الراهنة تأكيدا صارخا بل فاضحا؟؟ لكنها (أمتنا العربية) في رؤية الشاعر تبقى الأقوى بالرغم مما تعيشه من قهر ويسعى الشاعر حثيثا للوصول بأمته إلى إثبات هذه الحقيقة.

(٤)

هذا عشرون قصيدة جديدة يحتويها الديوان الرابع لشاعر العامية المتميز علي شيحة كتبها فيما بين عامي ٢٠٠١، ٢٠٠٤، وألقاها في محافل كثيرة بمختلف محافظات مصر، ولاقى معظمها استحسانا طيبا من جمهور الشعر المصري. وفي هذا الديوان الجديد (يا أمي.. يا أمه) يتجسد التوحد الكامل بين الخاص والعام، الذاتي والموضوعي، الأم والأمة، في وحدة بنائية يصعب فك عناصرها، ويحتاج تحليلها إلى جهد نقدي غير عادي :

ضميني يا أمة لحضنك   طوّلي الضمة
وغرقيني في حنانك   [illegible]ي لي بالجنة
الجنة تحت القدم   والبركة في اللمة
لمّينا تحت الجناح   يا أمي.. يا أمة

يسفر علي شيحة عن رؤيته العميقة للواقع بتلقائية فنية بديعة، وهو يجدل محتوى قصائده في بني شعرية يغلب عليها الإحكام، الذي يصل إلى مداه في ومضاته الشعرية الثلاث (وعى تهرب - شرط واحد - عيني عليه الولد) التي تتكشف فيها الرؤية حتى تتش[illegible] دلالاتها في نفوس المتلقين، فتحتويها جميعا، حين تأخذ بقوة مقتدرة ب[illegible].

يقول في (وعى تهرب) :

لو طوفان الحب صادفك
واجهه فورا
قبل ما يصيبك جفاف
اوعى تهرب
وان جمح إوعاك تخاف
كن له فارس كن ملاك
كن له حارس
يحرسك في وقت شدة
ما تشوفش أيامك عجاف

إن الحب الإنساني في رؤية القصيدة - بل في رؤية الشاعر - هو الذي يرطب الحياة فيجعلها أهلا لتمسك الإنسان بها.. والإبقاء على وجوده من أجلها.. وهذا الحب - رغم أهميته - يحتاج إلى فرسان شجعان، لا يخشون المغامرة، بل يقبلون عليها، يملؤهم الحنين والشوق والرغبة في الانتصار مهما كلفهم ذلك من أعباء ومعاناة :

عيني عليه الولد
حمله على كتافه
تايه في بحر الهوى
وكل من شافه
يقول عليه مبتلي
والحب سيافه

ويمثل هذا الولد / الفارس الذي لا ينوء بحمله المحب ويقبل ابتلاءه بالحب.. تتجدد الحياة، لا في الأبدان فحسب، بل في الأوطان

أيضا. أيستمر وطن دون أن يبتلي بحبه والانتماء إليه كل الشرفاء من أبنائه؟! لكن الانتماء للحياة / الوطن لا يمضي لدى المضروبين به من الفرسان كيفما اتفق لأن تحققه واستمراره قويا لا يتم إلا بتقدير المحب وتمييزه في المكانة عن غيره، من المنتمين بالاسم أو المحبين بالقوة:

يقول على شيحة في (شطر واحد)

لقمة وغعموسها الحنان تكفيني أعيش
تبقى واحة للأمان متنزهة عن أي طيش
ويبقى ليّ شرط واحد
ابقي فوق النن حارس
ليّ دور
زي ما قالوا جدودنا في المجالس
تتعلمه ولا يتنسيش
هتلاقيني فوق سماكي
طير مرفرف
له جناح ومُعبّي ريش

ما أروع الحب حين يكون صادقا!! وما أروع المحب حين يشترط على المحبوب أن يكون له حارسا!!

وما أروع جواب الشرط لو تحقق فعله، سيتحول المحب إلى نسر قوي الجناحين، يدفع عن محبوبه كل عدوان، ويمنحه كل الأمان، بما يملك من قدرة على الطيران، محوما بانتمائه الكامل فوق أرض المحبوب وسمائه.

وإذا كان على شيحة في دواوينه السابقة قد جاهر بحبه لمحبوبته، وبعدائه لأعدائها، في لغة عامية حادة حامية، فهو هنا في ديوانه الجديد.يجاهر بحبه وبعدائه، في لغة عامية رقراقة وحانية.. لا نملك معها إلا الإنصات لإيقاعها الهادئ المنساب وهو يتسلل إلى عروق الذائقة الجمالية.. فيزيدها فينا اتساعا.. ويزيدنا بها استعدادا للحياة الأجمل :

يقول في (بين البر والبحرين) :

دموع الفرح مشتاقة
تشوف خضرة وتزرع بور
يعم الخير ربوع بلدي
ويملا لنا السطوح والدور
وجمّيز البلد يطرح
وناكل كلنا م التين
أنا عارفك أكيد راجعة
ولو كنتِ بعيد في الصين

ويؤكد الشاعر ذلك الإحساس بالحب / الحياة في معظم قصائد الديوان وبذات الطريقة الشعرية الهامسة، فنجده في (قصادي صورتك) يحاول رسم صورة المحبوبة وتلوينها، بتأن فني جميل، يأخذ بنا.حتى تكتمل بداخلنا طاقة المحبة التي غذى بها الشاعر قصيدته :

أنا باحبك قوي ما تفكريش فيها
وما دام أمرني الهوى .. السكة هامشيها

يا تزوّدي لى الجراح .. يا جراحي تِشنفيها

مرة أخرى يتجسد الانتماء قويا في صورة المحبوبة ويمضي متدفقا في نغمة (الموال) الذي تضفي على الدلالة - التي تمنحها رؤية الشاعر للنص - مزيدا من الشجن والشوق واللهفة والرجاء والرغبة والأمل.. الذي - مهما غامت الدنيا لتبعده عن المحب، فإنه بالمغامرة والمثابرة والإصرار - ليحوّل تحققه صحراء الحياة إلى (قصر على الرياح) :

والليل لو طوّل يا حياتي
هتطلّ رموشك بصباح
يكشف لِك ويزيح العتمة
وتشوفي قصادك سَبّاح
بيعالج ثورة أمواجك
ويغرّق مدن الأشباح
(فلاح) وباقولها ونا عارف إيه الفلاح
فلاح وباقول لك أنا عاشق
وازاي مع غيرك أرتاح
وف قلبي زارع لك ميت شجرة
بساتين أفراح
أرويها ومشاعرى تغني
وتبان الفرحة اللي ف نني
وابني لك قصر علي الرياح

في الديوان إذن ملامح فنية جديدة تضفي على شعر على شيحة جمالا، فوق ما حققه من جمال إبداعي في دواوينه السابقة.. مما يجعله

إضافة حقيقية جديدة لشعرنا العامي المعاصر.. وتتجلى بعض هذه الملامح التجديدية في قصائده التي يبدو فيها الشاعر مراوغا وهو يخفف من حدته وسخونته السابقة، ومنها قصيدة (سوس السقف) التي يشهر فيها سيف المقاومة للفساد الذي يمارسه لصوص الوطن في الوطن:

أنا آسف
وغصب عني سامحيني
لصوصك طلعوا عيني
وبهدلنا اللي ما يسوى
زرعنا الخير يزيد قسوة
ولادك محتاجين كسوة
ودهبك خصخصوه واهو داب

واعتراف الشاعر للأمة بالأسف في مطلع هذا المقطع، هو نوع من المراوغة الفنية، فهو ليس أسفا حقيقيا بل هو في الواقع الذي يكابده الشاعر الألم الشديد مما يحدث في الأرض الطيبة من فعل اللصوص، الذين لم يبقوا من خير الوطن شيئا، لكنهم لن يتمكنوا من البقاء في وجود المناضلين والمقاومين لكل أعداء الحياة، وشعرنا العامي من أقوى أسلحة المقاومة وشعراؤنا من أشد فرسانها.

* * * *

محمد عبدالرازق زهيري

(الربـــاعيـــــات)

خلال عقدين من الزمان نضج شعر محمد عبدالرازق زهيري نضجا كبيرا، حتى أصبح واحدا من شعراء العامية المتميزين في صعيد مصر خلال الفترة الأخيرة من نهاية القرن، وها هو يستقبل الألفية الثالثة بروح شعرية أقوى وبأدوات فنية أرقى، بديوانه الجديد الذي يتكون من (رباعيات) شعرية، تتمتع - أول ما تتمتع - باكتمال البنية، التي تجيء - في الغالب - شديدة الإحكام؛ حين تجيء الرباعية في بناء قصصي قصير جدا تتمحور الفكرة فيها حول حدث حواري، استفهام سريع عن حقيقة ما؟ تليه إجابة سريعة تتفجر من خلالها طاقات السخرية، مثيرة في المتلقي الكثير من نوازع الدهشة والتعجب والفرح، وهي النوازع التي تستثيرها (النكتة المصرية) في متلقيها حين يتوفر لها الطقس المناسب :

ابني الصغير سألني : يعني إيه يا "خُرنق"
قلت له : كلمة بتخرج .. زيّ لوي العُنق
أولها "خُر" الكلام، هايف بدون معنى
وآخرها "نق" البشر ساعة شهادة حق

هذه أول الرباعيات، استفهام عن كلمة ملغزة، وإجابة برقية هادفة، بناء يعتمد على المفارقة اللغوية التي تجعل البرقية سريعة التأثير في ذائقة المتلقي، وتزداد المفارقة فعالية وتأثيرا حين نستمع إلى الرباعية نفسها من الشاعر الصعيدي، الذي يحوّل بنطقه - فقط - الكلمة من حاملة لمعني غامض يغوص في الذات، إلى معنى واضح يحرك العقل، فنحن نسمع الكلمة هكذا (خُرُنج) خاء وراء مضمومتين تلحق بها نون وجيم ساكنتين.. أما الإجابة فتتفجر بما يغير المعنى لدى المتلقي كأنها بالفعل "بتخرج زي لوْي العنق" وفي آخر الكلمة يسكن الشاعر النون المتحركة في (عُنُق) لتصبح مناسبة للقافية فترد دون تكلف "عنْق" ويصبح المعني كله بالفعل انقلابا مثل "لوي العنق"، وهذا أول مقطع من الكلمة يجعل الكلمة مركبا مزجيا من كلمتين - أولهما فعل أمر (خُـر) وثانيها مصدر (نق)، والنق - كما يعرفه الشاعر الذي يجعل من نفسه شيخا في فقه اللغة - هو "الكلام الهايف بدون معنى والذي لا يهم صاحبه سوى إطلاقه على المتلقين "خرّا" ظاهرا صوته، لكن معناه منفي، أو هو بلا معنى، كلام هايف، هادم، مدمر، كأنه نقيق الضفدع لا معني له، أما "النـق" فهو غير النقيق أو الخرّ اللذين عرفنا معناهما الآن، لكنه - في مفاجأة اللغوى العتيق محمد عبدالرازق زهيري - هو (النّـق) بفتح النون المشددة، أي كلام الناس عن بعضهم باستهزاء في موقف لا يحتمل غير الجد، إنه موقف (الحق) حين يتقدم للشهادة به أحد أو بعض المخلصين، الذين يسميهم الشاعر في إهدائه

للديوان "الباحثين عن الحكمة.. والمؤمنين بقيمة الكلمة".

إذن فإن السخرية التي تحملها الرباعية، لا تتم لذاتها فتحدث (الاضحاك) الممتع لكنها تحمل - في ذاتها - شحنة دلالية أقوى أثرا، حين تحقق (الفائدة)، والإمتاع، والفائدة محصّلتان في شعر زهيري كله، الذي ينبع من موقف فكري واقعي، وينطلق إلى رؤية إنسانية واقعية، ترى أن كل جهد فني يجب أن يكون هادفا.. لا شيء - في الفن الواقعي - يمكن أن يكون محلا للتلاعب أو موضعا - فحسب - للتسليّ.. لأن للأشياء قيمة كامنة فيها، على المبدع الحقيقي أن يكتشفها وأن يكشف جوهرها هذا الإنساني للبشر من أبناء جماعته.

وفي الرباعية الثانية نجد البناء نفسه يتكرر في موقف قصصي، بين شيئين جديدين هما "الكوب والسكر":

كباية قالت : يا سكر قل لي يا مضروب
ليه تلمسك معلقة تنحلّ ليه وتدوب؟
السكر اللي انكوى من لوية البزبوز
بيقول: بدون معلقة.. يمكن أحسّ وادوب

وفي هذه الرباعية تكن نكتة صعيدية حقيقية، تنتشر منذ عشرين عاما في وطننا كله، وتعتمد على (التورية) كأداة تتميز بها النكتة المصرية الشعبية.. هل تعرف النكتة أيها القارىء العزيز؟ ما أظنك إلا حافظا لها.. لكنها تظل كامنة في حافظتك المعرفية حتى يوقظها ظرف أو مناسبة.. فإذا توافر لها الطقس الشعبي الملائم صرت بكاملك مهيئا

للتفاعل مع هذا الطقس، مستعدا للضحك الممتع المفيد.. وأظنك - في هذه اللحظة - قد اشتركت معي - ومع الشاعر - في صناعة هذا الطقس الشعبي.. تقول "النكتة" الشعبية "السكر قال للكباية : أدوب في قعرك.. قالت له : بلاش معلقة!!"

يأخذنا الشاعر - داخل هذا الطقس - إلى عالمه القتهي، فيفسّر لنا النكتة بما يزيدها خلودا، ويزيد تأثيرها فعلا في النفوس، فالسكر محبوب لطيف للكوب حين تنعته بنفس النداء الذي يحلو للمرأة المحبة أن تنادي به محبوبها "يا مضروب" وهو بالفعل مضروب بالحب، لكنه هنا مضروب بالمعلقة التي تعمل فيه تقليبا حتى يذوب تماما.. لكنه يُبدي اعتراضه على (المعلقة) التي تفسد عليه نعمة التمتع بالإحساس والذوبان إذا ترك للماء دون تدخل من هذه الأداة.

وهكذا تمضي رباعيات زهيري خفيفة رشيقة فاعلة ومؤثرة، تذكرنا بحكايات (كلية ودمنة) وغيرها من حكايات تراثنا الشفوي والمكتوب. فهنا حكايات عن (أبو الفصاد) و (الحنش والجحش) و (الكلام والسكوت) و (ست البنات والبجمنك) و (القط والفيران) و (الخروف والتعلب) و (التعلب والغراب) و (الشردوحة) و (الباب والترباس) و (العندليب) و (العكروت والفضيل) و (صعيدي في الأوبرا) و (الخنزير والأسد) و (الدبة والناموسة) و (الخروف وأشرار الغابة) و (الندل والكريم) و (البحر والسمك) و (الخالي والمبتلي) و (الشعر والشعرور) و (زمان الهردبتش)، (المسمار والخشب) و

(المعزات الثلاث والأرنبين والفار) وغيرها وغيرها من الحكايات الشعبية اللطيفة والطريفة، التي تسلب لب القارىء حتى ينتهي منها تماما متغيرا إلى الأحسن، بعد أن حقنه الشاعر (بالبنسلين) الشافي، وإليكم - قبل الحقن اللذيذ هذه الرباعية الزهيرية فاربطو الأحزمة:

حنبوط في راس البصل بيقول : يا توم يامصنن
لا ملايكة طايقة لريحتك وتدخل مخنا تجنن
قام فص توم اتنطر للرد في استخفاف :
أنا بنسلين المرض وانا المبلوع يا مشنن

تضم هذه الرباعية كثيرا من المخزون المعرفي الشعبي، ففيها مفردات زراعية لا يعرفها سوى المختصين المحنكين من فلاحي مصر، (حنبوط، راس بصل، فص توم مصنن، مشنن)، ألستم معي في أن الشاعر جعلنا - بقدرته الفنية القادرة - شركاء له في هذا المخزون الشعبي الحميم؟

ولم يبق لي إلا أن أودعكم إلى ما هو أجمل من النقد.. إلى الشعر الجميل.. الذي كتبه بوعي شاعر شعبي رقيق.. يصدر في إبداعاته كلها عن حب شديد للوطن، ورغبة حميمة في تطويره.. يكره الشر والفساد والزيف، ويدعو إلى الخير والحق والجمال.

يا طالب السّعد .. من غير وعد ما تطول شيّ
لكل شيء حد .. غير الجدّ ما تقول شيّ
كالجزر والمد .. أرزاق البشر والناس
وأساس بلوغ المُنى يعملْ بجهدك شيّ

يوسف سنبل

(نسمة شوق)

يوسف سنبل فلاح دقهلاوي، لا يكاد يبارح قريته (ميت محسن) في مركز (ميت غمر) إلا للمشاركة في أمسية شعرية أو ندوة أدبية في (ميت غمر) أو غيرها ، والشعر عنده ليس ترفا بل حياة كاملة، تسمعه فتصحبك قصائده إلى الحقول والسواقي والترع والمصارف التي يملؤها عرق الفلاحين ودموعهم، تشم في لغته الشعرية رائحة الخبز الفلاحي (المرجرح) وهو خارج على التو من (فرن الدار) وتلمس فيها الزهور البرية التي تتضوع زاهية على شواطيء ريفنا الحلم.. وبينما يزيد عمره - أطال الله في عمره - عن الستين (فهو من مواليد ١٩٤٤) تراه في شعره شابا في الثلاثين، فتوة وشجاعة وقوة وشقاوة وعشقا وانتماء وحبا، إنه - على حد قوله - في قصيدته (شيخ طريقة) تتكون عناصرها من كل هذه القيم:

شيخ طريقة .. في الغرام
باعشق صحيح
وبادوب صحيح

وبشرط واحد
لو تكون كل الخطوط
بريشتي وبألواني داخل مرسمي

هو شيخ طريقة خاصة، يصنعها بوعيه الشعبي الحاد، مؤكدا انتماءه لقبيلة من عشاق هذا الوطن، يذوبون فيه عشقا لكنهم يتمردون على عشقهم إن لم يقابل بدرجة مماثلة من الحب، وهذا أحد أسباب تمرده :

تقاليد عيلة وقالوا العيلة
سقف كله وقال: يا جليلة
قلنا : ما يمكن يا اولاد صح
تحلا ونصبح كلنا عيلة
وما تفرقش (سين) (ميت محسن)
عن أتخنها (صاد) في (وليلة)
أكلوا الكل وضيعنا الكل
أما الباقي الباش والبيه

يسيطر الموال المصري بشجنه وعذوبته على إيقاع الشاعر يوسف سنبل، في قصائد كثيرة من ديوانه، حتى تلك التي يكتبها في الشكل التفعيلي: كقصيدة (ماقريتوش) التي أكتبها هنا بطريقة (الموال) فأضع فواصل مائلة بين ما جعله سطورا:

- بعدتوا عنا / وما بعدناش، وقرّبنا / ما قرّبتوش
حكم زماننا قدرنا وبعدنا / ما قرّبتوش
عاقبت نفسي بنفسي / خاصمت الزاد / ما قرّبتوش

ازاي رضيت الإهانة بمهانة / ونسيانكم / ما قرّبتوش

هذا موال رباعي شديد الإحكام، يستخدم فيه الشاعر الجناس التام، الحامل لأعمق الدلالات، على عادة الموّالين الشعبيين، ومع ذلك فقد نثره الشاعر - كما يحدث في الشعر التفعيلي - على أحد عشر سطرا.

ومع أن الشاعر يستخدم الموال وغيره من الأشكال الزجلية، كالأغنية والرباعية والقصيدة التقليدية، إلا أنه - أيضا - يستخدم أشكال القصيدة العامية الجديدة (التفعيلية) باقتدار العارفين يظهر هذا بوضوح في قصائد كثيرة (غنوتي، عطش روحي، ليه يا مصر؟، حدش سأل ، لا تسأليني ولا اسألك، مش مهم، ممكنة، جوة النفس، نسيج العنكبوت، ومهما تكوني رافضاني).

وتقف قصيدة (ممكنة) خير مثل لهذه الشعرية المتمكنة:

واليوم سنة
وياريت بسيطة وممكنة
لكن كبيسة وع الجميع متمكنة
من كام سنة
وانا مركبي صفحة ورق
وحلمي حبر على الورق
غرقان في بحر من القلق
بانسج شراعي من همومي
بانفخ في همة في الرماد
متمكنة

يا همة قومي وممكنة
صعبة الأماني وممكنة
ممكن أكون إنسان بسيط
لكن حويط
حالم وفاهم من عبيط
مجدا في ضارب ع الغويط
حلمه يغرّق في الغرق

في هذا الجزء من القصيدة نجد تدفقا في الجمل الشعرية التي مالت إلى القصر، وتلاحقا إيقاعيا رتبته كلمات القوافي السلسة، وتوظيفا جيدا للمعطيات الفنية التي اكتسبها الشاعر من خبرته الطويلة بالتعبير الزجلي، من استخدام جيد للجناس الذي يحدثه التكرار، الموظف لكلمتي (ورق، ممكنة)، كما ينجح الشاعر في اشتقاق كلمة جديدة هي (متمكمنة) التي أعمل فيها قاعدة لغوية هي تبادل الحروف في الكلمة، فأصل اللفظة هو (متكمكمة) لكنه أعطى نفسه حق التصرف في التغيير من حرف (الميم) إلى (النون) ونقل حرف الكاف من مكانه، فصارت الكلمة رغم حداثتها مؤدية نفس الوظيفة الدلالية - إن لم تزد عنها - التي تؤديها اللفظة الأولى. وهذا يقتضي منا إعادة القراءة للنص، مما يدفع إلى مزيد من التأمل، وبمزيد من التذوق الذي يحقق لنا المزيد من اللذة الجمالية.

وكما لاحظنا قدرة يوسف سنبل على صياغة الجديد بأدوات قديمة وجديدة، في الموال وقصيدة التفعيلة، نراه يحقق نجاحا مماثلا،

وهو يشكل تجربته الشعرية في شكل (القصية الزجلية) أو (الأغنية) أو (القصيدة الزجلية).

ونستشهد لهذا بهذا المقطع من (أغنية) بعنوان (نسمة شوق)[٣٨]:

في عصرية .. ونسمة شوق معدية
باسيتني ع الجبين بوسة.
همس قلبي
وشاور لي عليك انت
ومن يومها سرقت عيوني من نومها
وقلت خلاص كده بإخلاص
حبيب قلبي
يا روح قلبي حبيب العمر هوّ انت
ورأيك إيه؟ وناوي فـ قلبي تعمل إيه؟
هاتتغير .. ويتحير معاك قلبي
وشوقه وسهره تبقى انت
من الأول.. وقبل طريقنا ما يطوّل
هتحرقني .. تغرّقني
ما دام جنبي
ما تشغلش الفؤاد.. انت..

وفي هذه الأغنية نعيش الحب الإنساني طازجا ودافئا، في شحنة غزلية شعبية.. شديدة الرقة والعذوبة، تذكرنا بأغنيات (ابن ميت غمر) الرائد الراحل (حيرم الغمراوي).

وليت هذه الأغنية الراقية، وغيرها من أغنيات شاعرنا يوسف سنبل تجد طريقها إلى الأذن ملحنة ومغناة، وأثق أنها ستجد قبولا حسنا

عند جمهور المستمعين، المنتظرين لكل ما هو جميل من الغناء المصري. وها أنا ويوسف سنبل نهديهم هذه الأغنيات.

وإذا كان يوسف سنبل قد تأثر بالموروث الشعبي في قصائده ومواويله، وبالموروث المعاصر من رواد النص الغنائي الجميل، فإنه يظهر تأثره بالرائد العظيم (بيرم التونسي) في جرأته على قول الحق وهي سمة في معظم نصوصه، وفي صياغته المتفوقة والمتميزة لشكل الموال (المردوف) المعروف بـ (الأولة آه)، الذي يتكون من: عتبة (في مقطعه الأول) وفرش (في مقطعه الثاني والثالث) وغطاء (في مقطعه الأخير). إلا أن يوسف سنبل يزيد على البناء البيرمي مقطعا في وحدة (الغطاء) فيأتي مواله الوحيد بغطاء مزدوج.

وإذا كان الموال البيرمي يستخدم عبارة (آه) الدالة على الشكوى الحزينة، فإن يوسف سنبل يستخدم عبارة (لأ) الدالة على الرفض الأليم.. وهو ما يميز رؤيته الشعرية بكاملها، لا في موال (الأولة لأ.. والثانية لأ والثالثة لأ) فحسب:

العتبة : الأولة يا مصر كنت القلب كنت النبض
والثانية خلوا البلد تابع بطول وبعرضه
والثالثة نهبوا النهيبة وأكلوها لبعض

الفرش(١): الأولة يا مصر كنت القلب كنت النبض للأمة
والثانية خلوا البلد تابع بطول وبعرض دي مذمة
والثالثة نهبوا النهيبة وأكلوها لبعض بالذمة

الفرش (٢): الأولة يا مصر كنت القلب كنت النبض للأمة

والثانية خلوا البلد تابع بطول وبعرض دى مذمة
وأم الخير
ما حدّ يغير
وهات يا شخير
والثالثة نهبواالنهيبة وأكلوها لبعض بالذمة

الغطاء (١): هتفوقي أمتي يا مصر، وترجعي للخط ولدورك
شبعت كلاب اليهود في بلادنا عط ونط في خدورك
وشباب بلدنا المهاجر ضاع وعايش شط فين دورك؟

الغطاء (٣): الكيل طفح يا بلِد والله واتدلدق
والنيل لحضنك يا وحدة عاشق ومتشوق
الوحدة حصن وهدف طب إمتى يتحقق؟
الأولة لأ ، والثانية لأ ، والثالثة لأ ..

في هذا الموال يتبدى الفلاح المصري الشاعر، متوحدا مع كل الشرفاء في وطننا العربي الكبير، حيث تتبلور رؤية هذا الكل الممتد داخل الأرض العربية في حتمية تحقيق (الوحدة العربية) التي بها يصبح حل كل مشكلاتنا هيّنا.. وبدونها يمسي هذا الحل مستحيلا.

* * * *

رأفت رشوان

(الشاي المر)[٣٩]

رأفت رشوان.. شاعر سكندري شاب.. يكتب الشعر العامي منذ عشر سنوات. لكن خطواته الفنية تتأكد خلال قصائد ديوانه الأول (الشاي المر) ولعل أهم الظواهر اللافتة في شعر رأفت رشوان هي هذه الروح الشعبية التي نراها، ونحسها ونتذوقها جماليا في قصائد الديوان بدءا من عناوينها (الشار المر - تقسيمة مصرية - حب الموت - عرق الرحاية - حلم الغلابة - شط النيل - الطاهرة أم الأسياد - حلمي القليل - حربة جديدة نوفي - عبده شفة .. إلخ).

وتمتد هذه الروح الشعبية المصرية داخل القصائد نفسها - حتى تلك التي لا تحمل عناوينها هذه الدلالة الشعبية - ولنقرأ معا هذه السطور من (حب الموت) :

فوق ترابك هاندفن
لو يخلوا الكدب قوت
ولو كسوني الزعفران
مش هاغير جلد صبري
لو في قبري ألف موت

رح أنادي بأعلي صوت
أيوه أحبك، أيوه أحب
لو هاموت.

إصرار على الانتماء، بحب الأرض، حتى لو أدي بالمنتمي إلى الموت، وهو ما يتجسم في الشخصية المصرية منذ القدم في عبارتها الشعبية الشائعة (أحبك موت)، إن المصري وهو يردد هذه العبارة لا يعني أن احلب موت، بل يعني أن حبه دائم ومضطرد حتى الموت، وان حياته كلها ستنقضي عشقا وحبا :

صوتي لو يوصل لقلبك
قلبك الطيب ها فوق
لو أشم ف طينتك انتِ
من شقوقك أتولد لك طين بيوت

وهذا (الحب حتى الموت) لا يقف في الرؤية الشعرية عند حد، فالمصري - حتى بعد موته - يحمل حبه / انتماءه معه، إنه يقضى حياة أبدية خالدة في الحب، حياة تمنح الخصوبة - من جديد - لوطنه وشعبه، فصوته - بعد فناء الجسد - سوف تعود له الحياة مرة أخرى حين يتصل بقلب الأرض (الطيب)، وحين تتصل أنفاسه ببطن هذه الأرض، فسوف يتخلق من هذا الاتصال ميلاد جديد لحياة جديدة، يرمز لها الشاعر بمولد الطين الذي تقام به (البيوت) حامية الوجود، ومعطية الحياة و(الحب) قيمة مفقودة يبحث عنها الشاعر في طين الوطن، وفي شعبه، وفي كل عناصره، يقول في قصيدة (الرقاصة) :

وهناك، كان عيّل (سفروت)
بينبّش في الكوم
على قلب بضحكة صفيح
- كان صاحي ومن غير نوم -
ماتت ضحكة اترسمت
على قلب الواد الغلبان
لما العربية الفايتة وقفت
واتصعبت الناس.

إن الرؤية الشعرية للحب لا تصل إلى درجة اليأس من عودته، فالحب لن يضيع أبدا من أرضنا، طالما وجد مثل هذا الولد (السفروت) يكرسون وجودهم للبحث عنه حتى لو نبشوا في كل الأشياء.

وفي (دفتر الفقرا) يكشف الشاعر رأفت رشوان عن مخزن هائل لهذا الحب الذي تكتنزه الأرض المصرية.

وبعض هذا الحب / الكنز الغالي الدفين قائم في قلب الأم:

فاكره يا أمي..
كنتتِ فقيرة.. لكن كنتتِ تحسّي الفرحة
وكان الصبر كمان (ينقر) ف داير الطرحة
وطرح بشايرك يملا البيت من أول سرحة
كنتِ ناقشة الصدر الأبيَض بالحواديت
رحت وجيت
لما سافرت لآخر الدنيا
مالقيت زيك حضن وبيت

إن الأم هنا تعني الخصوبة (طرح البشاير الذي يملا البيت من أول سرحة) والفرحة التي تخفق من ألم الفقر بالصبر وبالحواديت التي تملأ الصدر الطيب (الأبيض)، هذا الكنز الغني هو ما يملأ الشاعر - رغم ما يري من قسوة الواقع - إحساسا بالثقة والأمل، لأن حضن الأم يبقى دائما، وهو وحده - لابنها الشاعر المحب (الحضن والبيت).

وفي امتداد البناء الشعري نجد الشاعر يكشف عن بعض مخزونه من الحب المصري في قلب والده :

فاكرة أبويا راخر يا أمه :
كان بيضم الصدر ينبّت دفا مكتوم
كان (بيتبت) على زرعتنا ساعة النوم

إن الأب يحمل لأمتداده من بناة الوطن قدرا كبيرا من (الدفء الحبيس)، لكن الشاعر (السفروت) الواعي يتمكن من رصده وتسجيله، صورة شعرية جيدة هي صورة الأب وهو يحمي (زرعته) بقوة ساعة النوم، فهو (يتبت) عليها ليضمن لها يقظة قوية قادرة، وفي تأكيد هذا (الانتماء) الحبيب نجد الشاعر يعتمد في تشكيل انتمائه على أداة من أهم أدوات الفن (وهي السخرية)، فنحن نكاد نلحظ السخرية موظفة في كل قصائد الديوان لكننا نحس بلذعها في طعم (الشاي المر): حين تأتي ممزوجة بالعتاب الأليم:

وأنا قلبي البايت إمبارح بالهم وبالجوع
بايت قلبي التاي المقتول موجوع
قد ما احسك طين

بانين قلبي المسكين: أنا احبك
واحلف لك بايه؟
وأحلف لك بالأيمان العظمى
أحلف لك بالمصحف والنعمة
وأحط اللقمة على عيوني
لو أكدب أخرس واعمي
إنك ولا يوم بتهوني:
ما انتِ العارفة
بأن الشاي الأسود
ما يجيش غير ع التموين

حتى لو وصلت حال الشاعر إلى هذا الحد من الفقر والوجع والجوع فإنه لن يتخلى عن انتمائه للوطن وحبه له، إنه يصّر على البقاء مصريا حتى النهاية. والنهاية هنا تتجسّد في غياب (الشاي الأسود) من بطاقة التموين.

غير أن في لغة الشاعر - رغم قدرتها على التشكيل - بعض الهنات لعل أهمها اضطراب الموسيقا في بعض المناطق كما نرى في قوله :

هات لي مداين همي وسيبني
ما أنا عارف إن الهم صاحبني

والوقوع في القوافي القلقة غير الدالة :

كل الدنيا هزار
يملا البحر بخيري وخيرك
(كتر خيرك) يا أمه ودمتي
دايما لينا وللنظار ..

* * * *

فـاوي الشريف

(١)[٤٠]

بدأ فـاوي الشـريف نشـر قصـائده فـي عـام ٢٠٠١، الـذي شـهد صدور ديوانيه الأولين متواكبين.. بالرغم من كون أحدهما وهو (سابحة فـي عروقـي) صـادرا ضـمن مشـروع النشـر الإقليمـي لفـرع ثقافـة الإسماعيلية.. وثانيهما (طـواف فـي البلاد) صـادرا عن الشـاعر نفسـه.. وكلاهما مطبوع في مطبعة (نبراس للنشر والخدمات الإعلامية).

وبين الديوانين تشابهات كثيرة.. نحاول إيجازها فيما يلي :

١- أن كلا من الديوانين يحتوي على ٣٠ قصيدة.

٢- أن الشاعر لم يضع تواريخ كتابة القصائد بعد نهايتها.

٣- أن النصـوص الزجليـة بلغت فـي الـديوانين (٢٣) قصـيدة (١٦،٧) وأن النصـوص الشـعرية بلغـت فيهمـا (٣٧) قصـيدة.(٢٣،١٤). ومعني هذا أن الزجل يحتل نصف عدد قصائد الديوانين تقريبا.

٤- أن ببعض النصوص في كلا الديوانين، وبخاصـة فيمـا ينتمـي لشـعر العاميـة بعـض الاضـطرابات الموسـيقية. بينمـا تكـاد قصـائد الزجـل

(التي يلتزم بها الشاعر بوحدة الوزن والقافية) تخلو من مثل هذه الاضطرابات الموسيقية، لأن الشاعر في بداياته التي طالت نسبيا كان منتميا - إلى حد بعيد - للزجل، فأخلص تزويد موهبته بقيمه وأدواته الفنية، وكان الزجل - ومازال - مسعفا لصاحبه، حين يحتاج مجاملة رئيس أو صديق أو عروس أو تهنئة بمولود أو رثاء أو هجاء أو غناء. كما أن جمهوره كان - وما زال - منتظرا من الشاعر / الزجال أن يجيد صياغته من مفردات عامية بسيطة لا تشوبها الفصحى، ومن إيقاعات تكاد تكون - في معظم الأزجال المصرية - شعبية، لتوظيفها في كل أنواع الموروث الشعري؛ من زجل - وموال - وأغنيات - ومراثي - ولعل أهم هذه الإيقاعات وأكثرها شيوعا في الموروث الشعبي هي (البسيط، والخبب "من المتدارك"، والمتقارب والرجز، والهزج، والوافر)، ومعظمها كما نرى (صاف) (يعتمد على تكرار تفعيلة واحدة) - ولا يكاد يشاركها في التوظيف الشعبي من البحور - المركبة - سوى (البسيط) الذي تلبس (فن الموال) وهو الأكثر شيوعا في موروثنا منذ نشأته في العصور الوسطى وحتى اليوم.

في الزجل - إذن - هندسة معمارية يرتبها الإيقاع المتكرر بنسب متساوية، ولذا فإن السيطرة عليه ترتفع لدى الزجال الماهر - وهو ما حدث في القصائد الزجلية التي كتبها فاوي الشريف ونشر معظمها في دواوينه الأربعة والتي زاد عددها زيادة ملحوظة في

ديوانيه الأولين (٢٣: ٦٠) بينما قلّ عددها في الأخيرين (٤ :٥١)
يقول الشاعر في إحدى قصائده المبكرة :

النيـــل لمـا عبـــر   تحت القنال غني
ياسينـا قلبي انشطـر   من كتـر ما اتمنى
بزرع جبالـك كشجـر   ينقشهـا بـالحنــة
يروي بوادي وحضر   تبقــي كما الجنة[٤١].

هنا وفي باقي مقاطع النص الرباعية وهي خمسة تستقيم نغمة الموال (بحر البسيط المشطور) مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن.

وهذا - كما قلت - ناتج عن خبرة طويلة في الزمن قضاها الشاعر مخلصا لفن الزجل.

أما في شعر العامية فإن الشاعر - وإن وجب أن يلتزم بوحدة التفعيلة - لا يخضع لنظام هندسي صارم كالذي يفرضه الزجل.. فعدد التفعيلات في السطر الشعري يتفاوت كثرة وقلة بحسب مقتضى الحال في القصيدة، وكذلك حين يتغير الحال النفسي في النص يضطر الشاعر - غالبا - إلى الانتقال إلى تفعيلة أخرى يراها أكثر ملاءمة لمقتضى الحال الجديد، غير أن هذه الإباحة الفنية التي تسمح للشاعر في التنقل الموسيقي داخل البنية الشعرية.. ما زالت حتى الآن - وبعد أكثر من نصف قرن من ظهور شعر العامية (في خمسينيات القرن الماضي) - مازالت حالة مراوغة يصعب الإمساك بها، وإن كان الممارس للشعر ونقده يدركها..

فقد يحتج الشاعر بأن حالته هو / وهي أساس الحالة المشكلة شعريا قد اقتضت هذه النقلة الإيقاعية، غير أن رأي الشاعر نفسه لا يعني شيئا بعد تمليكه نصه للآخرين / المتلقين.
فمثلا هذا الانتقال من تفعيلة الهزج (مفاعيلن) إلى (مفعولن) غير مبرر على الإطلاق :

يا شاعر .. ياك بحور شعرك خلاص جفت
وجوف جوفك صبح خوْيان
من كلمة بتشجيني
تهزْهَز كل وجداني
تنسى قلبي أحزانه[٤١].

تتكرر (مفاعيلن) ثلاث مرات في السطر الأول ومرتين في الثاني :
يضطرب الإيقاع في أول السطر الثالث (من كلمة) التي جاءت على (مفعولن) ثم يعود الإيقاع الأساسي إلى الانضباط في التفعيلة الثانية من السطر الثالث (بتشجيني) = (مفاعيلن)
يستمر الانضباط في تفعيلتي السطر الرابع : (تهزهز كل وجداني) وكذا في التفعيلات الأولى والثانية والثالثة من السطر الخامس:
(تنسّي القلب أحزانه.. يعيد موا) بينما تأتي باقي جملة السطر الخامس مضطربة موسيقيا (لك من الأول) حيث زال السبب الخفيف في بداية التفعيلة.. ولو أن (الكاف) حذفت وبقي من الجملة (موال) لاستقامت الموسيقى :

يعيد موّال من الأولْ .

ولو أن الضمير المتصل (الكاف) استبدل بالهاء وجاء الحرف (م) بدل (من) لاستقامت الموسيقى :

يعيد مواله م الأول

ولا يشفع للشاعر شيء في الوقوع الموسيقى، اللهم إلا إذا اعتبرنا الانتقال من (الزجل) الذي درب نفسه جيدا على كتابته.. إلى الشعر العامي الذي بدأ الشاعر ينجذب إليه، ويخلص له على حساب الزجل منذ ديوانه الثالث (خيول العزة) (٢٠٠٤) والرابع.(صهيل القصايد)(٢٠٠٥) ويحتل فيهما الزجل نسبة أقل من الشعر (٢: ٢٦)،(٢: ٢١) وفيهما أي في قصائدهما من الشعر العامي يستقيم الوزن إلى حد بعيد ويقل الاضطراب الموسيقي - في المقابل - بنفس الدرجة.

ومن المكتسبات الثقافية التي جعلت الشاعر قادرا على السيطرة على إيقاع الشعر في قصائده العامية، الوعي اللغوي الذي يمكنه من المزج الجيد بين العامية والفصحى في الجملة الشعرية، معتبرا أن لغة الشعر الحقيقية هي اللغة المناسبة من أي من المستويين العامي والفصيح، وهما في الحقيقة نتاج لغة واحدة هي (العربية) المصرية. ومن الأمثلة الجيدة لهذه القدرة على التوظيف اللغوي المناسب، ما نراه في هذا النص :

طلت عيونك م النقاب
من نظرة خلت عقلي غاب
مهلا رجا .. أن ترحمي ..

قلبي وانا
لاهلك وتحتار الأطبة ف مصرعي
والأهل ورجال القضا
عمر انقضى[٤٢].

هنا تتدفق نغمة الرجز (مستفعلن) متتالية عبر السطور الشعرية دون اضطراب، وهكذا :

١- مرتين في السطر الأول
٢- مرتين في السطر الثاني
٣- مرتين في السطر الثالث
٤- مرة واحدة في السطر الرابع
٥- ثلاث مرات في السطر الخامس
٦- مرتين في السطر السادس
٧- مرة واحدة في السطر السابع.

وتستمر قدرة الشاعر على التحكم الموسيقي صاعدة لتمكنه من امتلاك ناصية اللغة الشعرية عبر قصائده من الشعر العامي، التي تغلبت على شكل التعبير في ديوانه الرابع (صهْيل القصايد) التي رأيناها في (خيول العزة) وهي (٢: ٢٣)[٤٣].

وهنا نستشهد بنص من ديوانه الأخير يبدؤه بقوله :

خلي اللقا ..
من غير عتاب
يكفي عذاب البعد أضني مهجتي

يا مُنيتي ..
مدّي أيدكي ف حضن إيدي إشتياق
توّاق جميعي لمستك
تسرى ف وريدى روحي قبلى تحضنك(٤٤).

هنا يزيد التفاوت في عدد التفعيلات في السطور الشعرية عما رأينا في النص السابق من (خيول العزة) :

فهناك كانت نسبة التفاوت أقرب في تشكيلها الموسيقي من شكل القصيدة الزجلية : حيث جاءت كل من السطور الأول والثاني والثالث - على التوالي - من تفعيلتين.

ثم تكررت التفعيلتان في السطر الخامس.

بينما جاءت تفعيلة الرجز (مستفعلن) مرة واحدة في كل من السطر الرابع والسابع.

وجاءت ثلاث مرات في السطر الخامس.

أما هنا في النص المدروس من (صهيل القصايد): فكانت متتاليات التفعيلة في السطور الشعرية أقرب إلى الإيقاع المناسب لقصيدة شعر العامية:

١- حيث وردت التفعيلة ثلاث مرات في ثلاثة سطور غير متتالية (في الثالث والخامس والسابع).

٢- وردت مرة واحدة في ثلاثة أسطر غير متتالية (في الأول والثاني والرابع).

٣- بينما وردت مرتين في سطر واحد هو السادس

لقد زاد اكتساب الشاعر للثقافة اللغوية، وأصبح نسيج اللغة عنده أكثر انسجاما (من العامية والفصحى)، واختفى الخلل الإيقاعي تماما.. وأصبح الطريق ممهدا للشعر وحده، لكي يتدفق في مجرى القصيدة حتى تنتهي.

ترى لو أن العمر قد طال بفاوي الشريف ماذا كان يمكن له أن يضيف إلى خبرته الشعرية؟ لقد كان بوسعه أن يضيف الكثير والكثير إلى ما أنجزه في أعماله الأربعة التي بدأت منتصرة للزجل.. وخلصت منتصرة للشعر العامي.. وكلاهما عند الشاعر الحقيقي شعر عربي صرف.. وإن كان قد استعان بعربيته هو (عربية مصر).

وأترك القارئ في النهاية أمام هذه الأرقام الموحية عن عدد ما نشر لفاوي الشريف من قصائد بالعامية في دواوينه الأربعة وعدد ما ينتمي منها للزجل وما ينتمي للشعر :

١- طواف في البلاد ٣٠ قصيدة منها ٧ زجل و ٢٣ شعر عامية
٢- سابحة في عروقي ٣٠ قصيدة منها ١٦ زجل و ١٤ شعر عامية
٣- خيول العزة ٢٨ قصيدة منها ٢ زجل و ٢٦ شعر عامية
٤- صهيل القصايد ٢٣ قصيدة منها ٢ زجل و ٢١ شعر عامية.

مجموع قصائد الشاعر: ١١١ قصيدة منها ٢٧ زجل و ٨٤ شعر عامية.

* * * *

(صهيل القصائد)[٤٥]

(٢)

في شعره الذي هو نفسه، وفي شخصيته التي هي شعره، تتبدى الحياة فائرة موّارة.. لا تركن إلى الهدوء ولا تعرف الثبات.. دورة حياة كاملة منذ مولده في (قفط) في عمق الجنوب يوم ١٩٤٤/٥/١ وحتى مرقده في الإسماعيلية في عمق الشمال يوم ٢٠٠٥/١٠/٢٣.. عاش فاوي الشريف مواطنا مصريا عاملا (في هيئة قناة السويس).. متطوعا بوقته وجهده لخدمة مواطنيه وأهله، من (الأشراف) في الإسماعيلية.. إلى كل أبناء الوطن في مصر العربية.. قضى حياته القصيرة (ستين عاما ونيفا) مكافحا يضرب المثل في إنكار الذات وهو يتفانى في خدمة الجماعة.

علّم نفسه قواعد الشعر لتظهر موهبته الإبداعية في أجمل ثيابها.. تأخر طويلا في نشر قصائده في دواوين مطبوعة، وكان يكتفي بإلقائها في أمسيات الشعر بمحافظته وغيرها من محافظات القنال، حتى جاء عام ٢٠٠١ - وكنت قد عرفته وأحببت فيه الإنسان والشاعر - فأقدم - بإيعاز مني ومن محبيه - على طبع ديوانه (طواف في البلاد) ثم (سابحة في عروقي) في العام نفسه، وأصبح بعدهما عضوا فاعلا باتحاد الكتاب وجمعية الأدباء وجماعة الفجر الأدبية، وعرفته الحركة

الأدبية في مصر كلها واحدا من أهم رجالها الشعراء.

وفي ٢٠٠٤ أصدر ديوانه الثالث (خيول العزة) فكانت قصائده سلاحا حادا في مواجهة الغزو المستمر لوطننا العربي، فساعد على شحن قرائه ومستمعيه بالتحدي الواعي والصمود الغاضب والمقاومة الباسلة للغزو الهمجي متعدد الأسلحة.. الموجهة لوطننا روحا وجسدا.. أرضا وسماء .. أحياء وأشياء ..

ترك فاوي الشريف مجموعة القصائد كتبها في العامين الأخيرين (فيما بين ٢٠٠٣/٤/١٥ ، ٢٠٠٥/٤/٢٠) لتكون مادة ديوانه الرابع الذي لم يره مطبوعا في كتاب .. لكن روحه ستسعد في سمائها الرحبة حين ترى ديوانه بين يدي أبنائه وزملائه الذين تطوعوا بإصداره على نفقتهم، محاولة منهم لرد بعض ما عليهم لرائدهم الشاعر فاوي الشريف..

تكتمل الدائرة الفنية التي تحمل الرؤية الشعرية في المجموعات الشعرية الأربع حين تمضي من (طوّاف في البلاد) التي تتكون من فاعل قوي (فعّال) في (البلاد).. ولن يكون قويا إلا إذا امتلأ بها حبا.. ويأتي عنوان المجموعة الثانية (سابحة في عروقي) ليؤكد فعالية الطواف.. فبلاد الشاعر (سابحة في عروقه) ولا تسبح في العروق سوى كرات الدم حاملة الطاقة ببعديها العضوي والروحي إلى الجسد الذي اختصته بحرا تمارس فيه فعل السباحة.. وإذا كانت البلاد / الوطن هي الطاقة الدافعة فإنها تجعل حركة الطوّاف (كرا) في معاركها.. لأن

الشاعر قد حصل في طوافه على (خيول العزة) - وهي عنوان المجموعة الثالثة - وصار قادرا على ركوبها وسياستها وتوجيهها، ومن ثم على تحقيق النصر بها لنفسه ولمحبوبته / البلاد التي اتسعت بها دائرة انتمائه .. وبعد النصر تتم البهجة ويكتمل الفرح.. ويكون (صهيل القصايد) ديوانه الأخير.. إعلانا عن هذه البهجة الفرحة.. وعن هذا الفرح البهيج.

هنا نجد موقف الشاعر مع الحق العربي في مقاومة المحتل الأجنبي قد زاد صلابة وكثافة.. كما نجد تجلياته تتناثر في معظم قصائد الديوان.. حتى تلك التي تشكل بعضا من المواقف الذاتية التي يعبر فيها الشاعر عن علاقته بالأصدقاء والأهل والأحباب (يا دوبها آلو.. سراج القلوب.. سلام النخيل.. رسمة للنسيان.. مغنى الطير.. داب في الهوى عودي.. عاشق عباد تانيين.. أموت مرتاح.. آية من الرحمن..)

يقول لروح صديقه الزجال الراحل - من قبله بشهور - مصطفى إبراهيم :

تداعبنا
إذا ما حزنت الكلمات
وصار الجو كله كئيب
تعيد البسمة والنسمة
تمد الألفة ما بيننا
وبتغني الوطن أوجاع
على وتر الرباب تشفيه

فؤاده إن عطش أوجاع
بتغرف له هوى يكفيه
ترجّع له الأمل إن ضاع
ياخليّ غنوتك مواويل[٤٦]

وفي (صهيل القصايد) التي يشكل فيها بعض ذكرياته في مجتمع المدينة التي اختارها موطنا (الإسماعيلية) يقول :

بننسى كتير ما علينا
وما ننساش ما لينا
إذا زاد فلسنا
بنجري نطالب
ولو حتى كانت شوية دراهم
نزاحم طابورنا ف طابونة
في لفحة بُونة
في أمشير في طوبة
وننسى صفوف البطولة
وصبيان هاماتهم
بتعلا بطوبة
وفتيان بروحهم
بيفدوا العروبة.

شغلتنا مطالب الحياة البسيطة عن قيم البطولة.. غرقنا في المدنية حتى ضعفت أواصر المودة، وتهنا في الدروب المهلكة، فكان السكون والهمود مآلنا :

وأجمل عاداتنا
وأنبل قيمنا
ونومنا تساوَى بقيامنا
ويومنا شبيه اللى عدّى
وكله واخدنا لدنيا الفرنجة
وبكرة يا خوفي
لنصبح في أحضان أميركا
وتركب حريمنا الحصنة
تسابق فوارس شيكاغو
وتفرض علينا نسقف ونهتف
ونغزل صهيلنا قصائد
بنبكي زماننا اللي ولّي
وتبكي علينا الفلا .. والفوارس.

وعلى هذا النحو ينسج الشاعر موقفه الوطني بالذاتي في لحمة لا تكاد تنفصل عراها..

وهو نفسه ما يفعله في القصائد القومية والوطنية.. وهاهو يقول في (إلاكِ يا بغداد):

يا حرة عارفين ما تكونيش
أبدا عروسة أو حصان
لا لأنس مارد والا جان
محروسة بصدور أوفيا
رجّالة من صُلب الجدود
بقلوب جريئة بتعشقك

وبترسيمك فوق الجبين
حلم الخلود
هذى القلوب المؤمنة ..
إن التراب ..
من تحت أقدامك فداه ..
كل الرقـاب ..

يرى الشاعر أن الحياة لن تصبح أهلا لأن نعيشها طبيعيين إلا إذا عاد إليها الهدوء والطمأنينة وغطى أرضها السلام.

لغة الشعر عند فاوي الشريف.. صارت - بامتلاكه القدرة - لغة خاصة به بين شعراء العامية في القنال وسيناء.. فهي عند فاوي عامية العامة.. لغة العاصمة المصرية.. التي أصبحت ملكا لكل شعراء العامية في مصر.. تتحقق فيها مركزية اللغة الواحدة التي نجحت - عبر الشعر وغيره من الوسائط - في إزالة الحدود السياسية بين دويلات الوطن العربي ودوله.. وهي عنده تنفتح على مستويات لغوية أخرى، تم مزجها بمهارة في النسيج فصارت أجمل:

١- استخدام (ال) موصولية قبل الجملة مثلما في الفصحى - عند بعض القبائل - كما نرى في :

* م التباكي والنواح
ع الخريطة ال كنا فيها (وتبكي الخريطة)
و (ال) هنا بمعنى اسم الموصول (التي)
* غدارين ال دمّروها (الذين) ,,

* دمنا ال صار مستباح (الذي) ,,

* ونصي ال فوق ما ليه الشوق (الذي) (رسمة للنسيان)

ولأن الشاعر يدرك أن هذا الاستخدام (ال) غير شائع في العامية المصرية نراه في كتابته يضع (ال) منفصلة عن موصولها.. وليته فعل ما فعله الشاعر العربي القديم حين قال: (ما أنت بالحكم الترضى حكومته) ليتعود عليها القراء وليحاول الشعراء استخدامها بدرجة الإجادة التي استخدمها بها شاعرنا فاوي الشريف.

٢- نسج الجملة العامية بمزيج حريري من الفصحى.. هكذا:

* معجبينك زينا ازدادوا انبهارا (في الكرامة)

* توّاق جميعي لمستك (هل من مزيد؟)

* ونومنا تساوى بقيامنا (صهيل القصايد)

* أهيم في الكون بلا مأرب (أموت مرتاح)

٣- استخدام بعض التراكيب الصعيدية في النسيج الشعري هكذا:

* على بابك ، وأحبابك معايْ شاهدين (يا دوبها ألو)[٤٧]

* مدي إيدكِ فـ حضن إيدي اشتياق (هل من مزيد؟)

* والشمس ما بتطلعش إلا وهات عدّيد (أعداد لا معنى)

* وتركب حريمنا الحِصنة (صهيل القصايد)

* ومدله خطوط الميّ (طرح الهيش)

٤ ـ استخدام التركيب المزجي في الأسماء المضافة كما يفعل عامة المصريين من (بحاروة وصعايدة وبدو وسواحلية) يقول فاوي :

أيا عبحميد عهدناك على النجع كله أمير (سلام النخيل)[٤٨].

وسنرى حين نقرأ النصوص التي احتوت بنيتها هذه الجمل أنها وردت في النسيج سلسة رقيقة، كخيوط الذهب الرفيعة التي تحلي ثوبا بديعا.

٥ - استخدام تركيبة نفي صعيدية ترتيبها يبدأ بأداة النفي: (ما) وما يليها (اسم الفاعل) ثم (شي) لاحقة المنفي في العامية المصرية.

يقول فاوي في (طرح الهيش) :

يا عرب الشام
ما شامّينشي الشياط واصل
ولا قالت شاشتكم شيّ
عن اللي في العراق حاصل ؟
ما شايفينشي

وهذا التركيب لجملة النفي خاص بالجنوب من صعيد مصر.. أما في مصر كلها فالنفي يكون بأداة هي (مش) يليها اسم الفاعل ولا تلحقها (شي):

مش شامّين
مش شايفين

وهنا أيضا نرى التركيب بديعا.. يزيد أسلوب الشاعر حلاوة ويمنحه مزيدا من الجمال..

٦- استخدام (شيّ) بلا من (شيء) كما رأينا في النص السابق.

ينجح الشاعر كثيرا في رسم صورته شعريا.. في أكثر من

قصيدة. نراه - في موقف الحائر - غارقا في بحور الشعر.. (بلا دفة) وهو الذي نجح في صناعة المركب وأجاد التجديف حتى صار خبيرا.. ولذا فإنه سينجح في السيطرة على الدفة وتوجيهها كما يريد..

ولا قدروا يخلوني
في يوم عارف
أنا المجنون أم العاقل
بحور الشعر واخداني
ومجدا في انكسَار م الخوف
باشوف الموج كما الأهرام
وحارسها ما هوش نيلك
ولا ابو الهول
ولا ضاوية قناديلك
ومركبتي
يا محبوبتي
بلا دفة
وسايرة بي لمصير مجهول

وينجح الشاعر في رسم صورته وهو يرثي صديقه في مسقط رأسه (قفط) عبدالحميد الشريف.. حيث نجد أن كل الصفات الإنسانية في الصديق، هي التي نعرفها متأكدة في شخصية الشاعر ذاته، وهي الملامح التي ميزته عن الكثير من الشعراء في الإسماعيلية وغيرها، وهي ملامح نادرة جدا.

عهدناك على النجع كله أمير

برغم الطيابة الصرامة ف عينيك
عهدنا الجراءة ف صوابع إيديك
تشاور وترسم حدود الأدب
وتنهر وترفض خصام في البلد
وكرمك وجودك بيعلن وجودك
على الأرض (طائي العرب) من جديد
تشرّف ضيوفك
بتنسي همومك كأنك في عيد
عهدناك أسد
وما بطن جابت في هذا الزمن
مثيلك ولد

كما نجد في لوحة شعرية أخرى، ملامح جديدة ميزت شخصية الشاعر، ولمسها بجلاء في شخصية صديقه زجّال الإسماعيلية الراحل مصطفى إبراهيم، الساخر الضاحك باعث البهجة في النفوس بما تميز به من ظرف وخفة دم:

تداعبنا ..
وإذا ما حزنت الكلمات
وصار الجو كله كئيب
تعيد البسمة والنسمة
تمدّ الألفة ما بيننا
وبتغني الوطن أوجاع
على وتر الرباب تشفيه
فؤاد لو عطش أوجاع

بتغرف له هوى يكفيه
ترجّع له الأمل إن ضاع
يا خليّ غنوتك ترضيه

هو الصدق المصفي الذي يجعل الذات / الأنا تتحد بالموضوع / المخاطب، فتبدو الصورة تجسيدا حيا لشاعر حيّ.. سيبقى حيا .. وإن غيّبه التراب :

سالت عليك
عشان تبعت لي كام ضحكة
يا دوبها ألو ...:
وعايز مين؟
تعيش انت (٥٠)

فإذا جئنا إلى رسمة الشاعر لنفسه.. التي يسميها (رسمة للنسيان) نكتشف أن قدرته على التصوير فيها قد بلغت الذروة.. حتى صار كأنه صنع لذاته تمثالا جميلا مفعما بالحياة :

وعقلي ف راسي مش راسي
كأنه ف دنية التوهان
لا عاد فيه حيل ولا حيلة
يلملم نصنا التاني
لا رجلين تفرد الخطوة
ولا قادرة
تشيل الجتة
أو حتى ..

تضمني ضمة ع الكرسي
أهزّها حبتين أحلام .
أعيش الماضي في بكرة
واعيش بكرة سنين قدام
ما بين الميـة والخضرة
وفي بحر الهوى عوّام
وقدام العدا أسدين
أتاريك يا زمن فنان
رسمتني دايرتين خاليين
وبين بعضي وبعضي بلاد
وخطيت ع الإطار سطرين
ما هيش للذكرى يا خلي
دي رسمة بس للنسيان

سامحك الله يا فاوي.. وهل يمكن أن يكون تمثالك الجميل الذي صنعته من قلبك وروحك وعقلك وموهبتك.. ووضعته في قلوبنا قبل أن تسجله بسنوات وسنوات.. هل يمكن أن ينول هذا الجمال الجميل للنسيان؟

لكنه التواضع العظيم الذي ميزك رغم جلالك .. والذي به في نفوسنا - وكلنا شعبك - رفعت نفسك فينا إلى أعلا الذرا.

وإذا كانت صورة الشاعر التي جسّدها الصدق فتحولت تمثالا مفعما بالحياة في(رسمة للنسيان) التي كتبها شاعرنا في ٢٠٠٤/١٠/٢٩ قد وصلت فنيا إلى ذروة التمكن من التشكيل باللغة.. فإن من آخر ما

كتبه الشاعر وتضمنته أوراق هذا الديوان قصيدة الرضا والقبول بذلك المنتظر المداهم، الذي أدركه في شهوره الأخيرة (أموت مرتاح) وفيها - بالرغم من كون النص خطابا لمحبوبة نراها في اللوحة الشعرية - رغم قربها من الشاعر - بعيدة، خطاب للذات الأعلى التي صارت هي الأقرب والتي ترق فيها لغة الشاعر حتى تصير به اتحادا مع المحبوب: يتحقق به الرضا والقبول التامان بما يكون بعد رحيل الجسد الشريف صباح الثالث والعشرين من أكتوبر ٢٠٠٥.

حنين الماضي يا سمرة
يفوّقني
وما في شيّ في الحاضر
ولا الآتي بيغريني
سوى أمل اني ألقاكي
تطمّن مهجتي وعيوني رؤياكي
تبليّ الريق
تطفيّ ف قلبي ألف حريق
وأشوف البسمة أو حتى
أشوف الدمعة في عينيكي
بتضوي عتاب
وأشرح لك عن الهجران
ولو حتى سبب واحد
ومش طالب أنا منك
سوى كلمة يا حبي (سماح)
بشرط اسمعها من قلبك

عشان ان مت انا قبلك

أموت مرتاح..

وهكذا يكون الشعر الصافي.. وجودا مستمرا في حياة خالدة.. إنه دوام في المستقبل.. صنعته حياة مفعمة بالألم.. عاشت تقاوم القهر والبغي والعدوان والفساد.. فلما جاءها الموت قابلته بالرضا مدركة بإيمانها أنها ستعود من جديد.. بعثا رائعا لواقع من الجمال الدائم.. يسعى إليه كل المناضلين لنصرة الحق والخير والجمال.

* * * *

إبراهيم مصطفي

(قلبي بينزف عشق)

قدمه لي صاحبه الشاعر الشاب ابن فاقوس شرقية إبراهيم مصطفي بعنوان لم يعجبني لعدم توفيقه فنيا وللتناقض بين دلالته والمعطيات العديدة التي تمنحها قصائد الديوان الخمس والعشرين.

لقد كان اختياره العنوان هو (نعش شاعر) وهو عنوان مستفز بل طارد للمتلقي الذي يحب الحياة - رغم قسوتها - ويساعده الفن والشعر فن على تحملها ومقاومة ما بها من ظلم وقهر وطغيان.. في العنوان / النعش شاعر بكر وليد لم يعرفه الناس بعد فكيف يقرأونه؟.. هل يرفعون غطاء النعش أولا .. حتى يقرأوا.. يا ابني.. حرام عليك.. أنت مثل قارئيك - ومن قصائدك هذه - محب للحياة ورافض لكل ما يجعلها موتا، فكيف وقعت على هذا العناء الطارد للحياة فيك وللتذوق الجمالي في قارئك؟!

ولهذا كان اختيارى للعنوان موفقا في التعبير عن رؤية الشاعر في قصائده وهي رؤية الشاب المصري العاقل الواعي المنتمي لواقع يمكن أن يكون جميلا.. بالتفكير والتعبير.. بالتخطيط وبالفعل..

وعلينا أولا أن نستعيد شبابنا المنفي مغتربا تاركا مجتمعه للتحلل في برقية (من ولاد الريف) :

لمحمد ابن بلدنا
التايه وسط بلاد الغير
بغد سلام
وكيف الأحوال
عد يا محمد
مرتك ملت الدنيا عيال

في رؤية الشاعر حب حميم للوطن.. فلقاؤهما معا يجعل الدنيا المعاشة جنة رائعة.. هي جنة آدم الأولى: يقول (علي أول جدار الليل):

عيونك سيل
جرفني للشطوط سوّاح
براح الكون ما كفاني
وكفاني صعود الروح
لأول ملتقي بيننا
في جنة آدم الأولى
بدرنا الفجر
فرع في السما فرعين
أضمك ترتوى روحي
أسيبك لاجل ما تروحي
تجيبي الشهد وتعودي

وهي دنيا تعاش بالرغم من مرارتها في الغربة (في الرحيل) عن الوطن :

أجي كل عام بردان
كما طوبة بلاد زوبة
رمتني برة ع الهامش
بلا برواز
وأرسم ع الرموش عكاز
بيمشي الخطوة مقلوبة
فلا تخافي ولا تبكي
إذا جاب النسيم سيرتي
إذا خطف الخريف صورتي
وعلقها على شجر الكافور
في الغيط
ساعتها قومي رُجي البيت
بزغا ريت الفرح يا امه
وقيدى صوابعك العشرين
شموع رصيها في الأركان

من مأساتنا في الغربة نخلق لأنفسنا ولذوينا حياة، تستمر في المستقبل حتى لو رحل صانعها المناضل المغترب الذي كان يتمنى أن يعيشها.

وحتى في الأقسى من الغربة في إيلامه.. في (الاغتراب) حيث تمتلىء الذات بمشاعر العزلة والسلب والانسحاب وعدم التكيف، وتكون رغبتها في الهروب أقوى من حبها للعودة.. في (الاغتراب) يضع

شاعرنا الشاب نهاية إيجابية حين يبعث بالقوة في أوصال الواقع المضطرب والذات المغتربة :

كنت مفطوم ع السكون
واما زار النور بلدنا
خفت منه واتداريت
بص لي من خُرم باب البيت وخدني للحياة
تهت منك لما لمع البَرْق جوه القلب تاه
خفت منك
لما نور الشمس يطلع من عينيكي بدون ضياه
جبت لك كحل الحياة .
اتكحلي وشوفي الحياة
راح تلتقيني باحضنك حضن التوحد والتشيؤ للتراب
حضن العذاب والاغتراب

إن هذا اللقاء الحميم الذي يحقق التكامل التام بين الذات / الموضوع / الشاعر / الوطن سيعيد تكوين العالم وخلقه من جديد.. بكرا صافيا.. عادلا .. صالحا للحياة.. قاتلا للاغتراب المقيت.

يعيش الشاعر وهو ما زال في عمر الزهور (عشرين عاما ونيفا) على أمل أن يجدد واقعه محبا.. محتضنا.. معترفا بأجياله الشابة مقدما لهم كل ما يهيؤهم للمستقبل.. الذي يجب أن يشاركوا في صناعته:

واحنا بشر واقفين طابور
شايلين شهادات التخرج
نبض دمغات الندور

بصمة صباع رجلي الكبير
ويدم أمي حفرتها على بطنها
وإثبات حضور
الكون يدور
والشتا ينزل يملس ع الشبابيك الخشب
الشيش يحنّ الليل ينن
ألمحك في كل شيء

لكن الواقع يحول بينهما فيراها - فيما بعد - تتحول بعيدا عنه:

لكن الرصيف أي الرصيف بيخون
ضحك العيون مقتول على الجدران
ضميت حبيبتي اتنهدت
وغسلت في بحر العيون جمر الشفايف
وزرعت في بستان خدودها..
أحلى وردات الربيع

لقد نسيت حبها الوحيد.. باعته في سوق (اللي يقدر يشيل) :

ليلة زفاف السندريلا ع البيوت
رقصت ميادين المدينة كلها
وانا كنت في عينيكي باموت

يهرب الشاعر من مواجهة الخيانة باحثا عن طريق لا يعرف غير الصدق.. يحاول لكنه يجد نفسه ملقى مريضا على سرير المستشفي مكتوبا اسمه على الدواليب (فتي بيغيب)، هو إذن مجرد غياب.. مرض

نفسي بسيط.. لا يلبث أن يشفى منه الشاعر فيعاود الحياة / الأمل / الحب من جديد.. وهو ما يتحقق في (الفحة التوّاه) :

بصى ف عيون الناس
تلقيني متخفي
تحت الجليد منداس
والشمس في صَنفي
تلاقيني متخفي
في تنية الجلاليب
من حضرة الدراويش
من سحبة المداسات
جوه طابور العيش
أو من صنوف الجيش
لقعدة الجراتين
عاشق بلاد الطين
وانت عشقت الليل

يقترب الحبيبان في نهاية القضيدة، وتنجح (رحلة التواه) في توحيدهما من جديد :

ضميني وَاحميكي
رغم ان ضهري انك
أقدر أداويكِ
ترجع سما التراتيل
بقمرها من تاني
ما انا أصلى واد عاشق

وانت بلاد عاشقة
وانت عشقت الليل
ولفحة التواه.

وإذا كان الشاعر الشاب قد نجح في التعبير عن حالة جيل كامل في مصر "حصل شهادات تخرجه من التعليم العالي والمتوسط منذ عقدين من زماننا الحزين.. ولا يكاد يجد قوت يومه إلا بشق الأنفس وتقطيع القلوب وتسريب العقول".. فإنه سينجح يتفوق أكثر في تشكيله تجربة الوطن الذي يفخر بانتمائه له رغم ما يقابله من الإهمال والبطالة والنفي بالغربة الخارجية وبالتغريب الداخلي :

طلع نحيبك يا وطن
دخل فؤاد المطرودين جوه الكفن
اكسر الضلع الشمال
اخطف القلب الشمال
دي بلاد ما تعرفش المحال
وانا يا وطن
ربطت قلبي م العطش ع النيل
أتاريه بخيل
فضلت انادي
وشربت آخر رحلتي
رفات بلادي
الكل خانك يا وطن
والكون حدادي
آخر خبر مخنوق

على أرض العرب
ما تنتظر رجعته وان عاد
حيرجع ضلعه مكسور زي ضلعي
وتعيش غريب
جوه خيال جسدك
لا حد عارفك وانت عارف الكل
لا حد شايفك وانت شايف الكل
أه .. يا !!!!!!! وطن
دا يبقي ذل.

يشترك الوطن المحبوب في الجناية على مستقبله.. على شبابه الصاعد فيعاتبه شبابه المريد ويضع أمامه بعض الحلول :

وعشان أنا وانت بنشبه بعضنا
حاول تغيّـر
وشّك المصبوغ
بكدبة الانتصار
وادخل معايّ شوارع اليتم الحزين
والعدادات بتعد دقات القلوب
فتلاقي قلب السقا مات .
والنيل بيشحت من عروقنا دمنا
وسقانا في زمن العطش
سف التراب
تقدر تقول لي يا وطن
إيه اللي باقي ع العذاب

وهكذا يكون الشعر الحقيقي، دفعا قويا للتغيير.. للنهضة.. لخلق المستقبل الأفضل والأجمل.

إن رؤية إبراهيم مصطفى الشعرية .. رحبة تتسع لتحتوي خريطة العالم المعاصر وما يدور به وقائع وأحداث كاذبة.. خائنة.. وكارهة.. وقاتلة.. تحتاج إلى قوى إيجابية "صادقة" وأمينة.. ومحبة.. ومدافعة عن الحياة.

ولذا فإن ديوانه الأول (قلبي بينزف عشق) قدم لنا في تشكيلاته الشعرية الجميلة قلبا مصريا شابا يذوب عشقا للوطن.. وما نزيفه للعشق سوى تصوير لهذا الحب المذاب في دم القلب.. وتذوقه يحصل لذة جمالية بلا حدود.

* * * *

فتحـي البريشـي

(حروف ونقط ودم)

فتحي البريشي شاعر عامية مطبوع، ولد على نفس الأرض التي خرجت منها العبقرية الشعرية للشاعر الفذ زكي عمر، وهي أرض قرية (كفر الأعجر - منشاة السلام حاليا) التابعة لمركز المنصورة بمحافظة الدقهلية.. فتح عينيه على أستاذه وتلقى منه مباديء الشعر بالعامية بعد أن سمع بداياته الأولى وشجعه على تأكيد موهبته وصقلها بالثقافة والوعي القومي والوطني.. فكانت بدايات البريشي الشعرية استجابة صادقة وتحقيقا مخلصا لوصية شاعرنا الكبير زكي عمر، الذي غافلنا برحيله عن عالمنا فجأة في السبعينيات فترك خسارة فادحة في قلوب عشاقه ومريديه ومحبي شعره.

ويجتهد فتحي البريشي - على وجه الخصوص - وشعراء العامية من أبناء جيله في الدقهلية على وجه العموم - في تقليص حجم هذه الخسارة بقدر استطاعتهم.

نقف عند الديوان الثاني لفتحي البريشي (حروف ونقط دم)[٤٥] محاولين استجلاء ما يحمله من تجليات تشكيلية، ولعل أهم هذه التجليات:

١- روح التحدي التي تبدو بوضوح في كل نصوصه، والتي يدفع بها موقف وطني / قومي مواجه لكل صور العدوان، التي تستهدف وطننا العربي، والتي تمثل القضية الفلسطينية ذروتها يقول في ص ٨:

لا بد تفهم يا ابن وطني
إن اللى حاصل من عيال القدس عمره
ما يبقي حاجة زي ثورة، انتفاضة،
انقلاب..
اللي حاصل وبصراحة يبقى حرب
حرب والعة، أيوه حرب!!
معركة من ضمن آلاف المعارك..
لما يطمع فينا كلب.. ابن كلب.

ومن أجل هذه الرؤية الكاشفة لجوهر القضية، نجد الشاعر يجتهد في تسليح نفسه ووطنه بما ينبغي لمواجهة العدو، مؤكدا على أن الشعر - وهو سلاح في المعركة - لا يكفي:

وجه كلامك دبش في دماغ الوطن
.. آه .. يا وطن رجمك حلال
كفارة عن كل الذنوب
عارف وساكت يا وطن إن اليهود..
دخلوا المساجد والكنايس
بالجزم والأسلحة

فنحن مع عدو لا يجدي معه أي كلام، أي مفاوضات السلام، لأنه لا يعرف سوى لغة الحرب التي يجب أن نتعلمها :

باصرخ بأعلى ماف كياني وهو دمي اليعربي
إن الحرام ..
صمتك ونومك على المهازل يا.. وطن..
آه .. هـ .. هـ .. يا وطن
بامشي في السكك الغلط
اكتب حروفك صح مرة وشدني
وأعصر عروقي فوق حروف إسمك
نقط .. دم

٢- اللغة العامية الهادرة التي يجمع الشاعر مفرداتها من مصادر ثلاثة هي: المعايشة للواقع اللغوي العام في مصر، والخاص في الدقهلية، والأخاص فيما نسميه بالعربية الفصحى، ومن مزج مفردات هذه المصادر الثلاثة يتكون النسيج اللغوي لقصائد فتحي البريشي، حيث يغلب العنصر العام في اللغة، ويسبح بخفة ورشاقة فيبدو كأنه نسيج واحد لا نتوء فيه، على النحو الذي نراه في ص٤٧ :

" والكلاب عمالة تنهش في الديابة الفاترة ترصد
في الكلاب"

هنا نجد مفردة (الفاترة) تؤدى دورها اللغوي في الجملة الشعرية كاملا، لأنه لا بديل لها، وبالرغم من كونها تبدو "دقهلاوية" صرفا إلا أن دلالتها على الرصد والترقب والتلهف تجعلها جزءا من

النسيج العام (نسيج العامية المصرية).

وفي نفس القصيدة (الديك)، في الصفحة التالية ص ٤٨ نجد هذا المزج الجيد بين العامية والفصحى:

" يا خدني الليل لغنوة صمت..
فيها الآهة بتنبت في كبدي الصخر
من جسم الهرم
حسيت كأني الأهة دي
فرفعت وشي لفوق لعلي اهتدي
لطريق هروب الشمس من شبح الليالي
الناشعة في المواويل سواد"

هذا تذوب الحدود اللغوية بين المستوى العامي والفصيح، ذوبانا كاملا يساعد على تخلق الصورة الشعرية في النص، وتمددها - في البناء الشعري - حتى يصل إلى ذروته في نهاية القصيدة.

وهذا التصرف اللغوي الجميل جاء مناسبا لحالة المتكلم في النص وهو الشاعر لحظة الغناء في الصمت، حيث تستقر في اللغة المصوّرة وتسمح للتأمل أن يتجسّد في هذه اللوحة اللغوية، التي يشف نسيجها، ويزيد تألقا، باستخدام الفصحى ممثلة في حرف (الفاء) عاطفا بدل (الواو) التي تغلب في العامية، وكذا في حرف الرجاء سابقا للجملة الفعلية (لعلي اهتدي) إلى أن يتم التشكيل الجمالي للحالة الشعرية.

٣- الدرامية التي تظهر واضحة في قصائد الديوان، وتتمثل في القطع السينمائي للصورة، وفي استخدام الحوار بين الأصوات في النص،

وترقى في (كابوس) لتصبح مشهدا دراميا صرفا يضع له الشاعر عنوانا جانبيا (تمثيلية) ص٦٦.

ولفتحي البريشي بعض التجارب المسرحية عرض بعضها وطبعت واحدة منها (زمار الحي) سنة ١٩٩٨، وله مسرحية تحت الطبع بعنوان (دهبية) أرجو أن ترى النور قريبا.

وإذا كانت هذه هي أهم الملامح الجمالية في شعر فتحي البريشي فإن بعضا من ملامح القصور ما زال يعتور بعض نصوصه، وأجد واجبا علي أن ألفت نظره إليها، حتى يتلافى الوقوع فيها في أعماله القادمة وأوجزها فيما يلي :

١- الإسراف في الطول: الذي نلاحظه على معظم نصوص الديوان وبخاصة قصيدته الأولى التي احتلت عنوانه (حروف ونقط دم) حيث تستغرق ستا وعشرين صفحة، أي أكثر من ربع صفحات الديوان، بينما تحتل القصائد الثماني الأخرى أقل من ثلاثة أرباع الصفحات، وهذا الإسراف في الطول وإن دل على اشتحان الشاعر بتجربته، إلا أنه من جهة أخرى يتسبب في إصابة التجربة نفسها بالاسترخاء، والمتلقي بالضجر.خاصة وأن التكرار والتفسير يحتلان حيزا كبيرا من تشكيل التجربة.

ولعل الشاعر قد أحس بهذا التصور فحاول التعويض عنه باللجوء إلى استخدام المقاطع الشعرية في بناء قصيدة (حالة) ص ٥١، التي تتكون من ثلاثة مقاطع، وباللجوء إلى التكثيف في قصيدتي الشعر (أصله دم)

ص٥٧ من ثلاثة مقاطع. و (معزوفة) ص ٩٣، من ثلاثة مقاطع.

فجاءت هذه القصائد في المرتبة الأولى من التفوق الذي حققه فتحي البريشي في هذا الديوان.

٢- تعمد صنع الجناس اللغوي الذي نراه في قصيدة (زمار الحي) ص٧٩:

مين يشتريني ويبيعني لمشترى يبيعني
علشان يسيبني لمن يقدر على تمني
ويبيعني لآخر يبيعني للي يسمعني

لقد أضاعت الصنعة كل ما يمكن أن يؤديه الجناس، بل إنها أضاعت الجناس نفسه كأداة جمالية في شعرنا العامي، تؤدي دورا موسيقيا ودلاليا في آن واحد، وذلك لأن كلمة (يبيعني) التي وردت هنا لم تأت إلا تكرارا لأولاها وبالمعني الشائع لفعل (البيع.

٣- التدوين أى الكتابة بالعامية شابه بعض الخلل على النحو التالي:

- حرف العطف العامي (والا) يكتبها (واللا) دائما.
- حرف (الحاء) الذي يسبق الفعل المضارع العامي فيمنحه دلالية الحدوث في المستقبل، يكتبه الشاعر منفصلا عن الفعل، بينما الأصح أن يكتب متصلا به لتحقيق المراد منه، فهو في هذا مثل حرف (الباء) الذي يسبق المضارع فيمنحه دلالة التحقق في الحال / الحاضر.

في صفحة ٤٠: (لا يمكن ح ابارح موقعي؛ وصوابها: (حابارح)

وفي صفحة ٤٢ : (ح يضيع) وصوابها: (حيضيع)

وفي صفحة ٦١: (ح تذلني) وصوابها: (حتذلني)

وفي صفحة ٧٦ : (ح تفرتك) وصوابها : (حتفرتك)

وفي صفحة ٦٩: (ح اموت، ح أقول) وصوابها (حاموت، حاقول)

جملة النفي (ما فيش) تتكون من (ما) النافية وحرف الجر (في) والحرف (ش) الذي يؤكد النفي في العامية المصرية، ويجب أن يتصل بحرف الجر في الكتابة، يكتب الشاعر هذه الجملة (مفيش)!! و (بقية الليل) ص٨٣ يكتبها (بقيت الليل)!! . .

ومع هذا فنحن مع شاعر مثقف قوي يمتلك أدواته التشكيلية وينجح في توظيفها كثيرا.

* * * *

الهوامش

(١) بيرم التونسي الأعمال الكاملة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦، ج٤/٣٨.

(٢) بيرم التونسي الأعمال الكاملة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ ج٥/٤، ويورد عبدالعليم القباني صورة ثالثة للنص من (٢٤ بيتا) منها الأبيات التسعة (النص في صورته الأولى) ونحن لا نخفي أن يكون بيرم هو المتصرف بهذه الطريقة، الطريقة الثالثة في النص، وتكون محاولة متوسطة الاستمرار بالنص في حالة إنتاج مستمر، أنظر القباني (محمود بيرم التونسي ١٨٩٣-١٩٦١)، ط دار الكتاب العربي سنة١٩٦٩، ص٤٥.

(٣) انظر: د. يسرى العزب (أزجال بيرم التونسي - دراسة فنية)، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة١٩٨١، ص٢٣.

(٤) انظر: عبدالمنعم شميس (شخصيات في حياة شوقي)، اقرأ، دار المعارف ١٩٧٩ (من ١٢٧-١٤٠).

(٥) بذل الباحث جهدا في سبيل العثور على أغنيات شوقي ضمن أغنيات عبدالوهاب المسجلة على شرائط (كاسيت) لم يذكر اسم مؤلف الأغنية عليها ثم قام بمضاهاتها على ما ورد بالشوقيات المجهولة، حتى تأكد له صحة نسبة هذه القصائد للشاعر.

(٦) أغنية (النيل نجاشي)

(٧) يغير عبدالوهاب في البيت الأول من هذا المقطع فيؤديه هكذا:

وهذا يحيل الصورة الشعرية إلى ما يشبه التصوير الكاريكاتوري الذي لا يتلاءم مع موقف القصيدة، بينما نجد الصورة كما وردت في النص المسجل بالشوقيات المجهولة، ج٤/٢٠٣ - وهو الذي اعتمدناه - أقوى في التعبير عن هذا الموقف.

(٨) هؤلاء النقاد هم : محمد مندور - في (مسرحيات شوقي) نهضة مصر ١٩٥٦، ص١٣، عبدالقادر القط - في (الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر) الشباب ١٩٧٨، ص٨٥، صلاح عبدالصبور في (كتابة على وجه الريح) - الوطن العربي، ١٩٨٠، ص ٣٦، ٣٧.

(٩) عبدالقادر القط - المرجع السابق - ص٦٦.

(١٠) صلاح عبدالصبور- (مجلة الهلال) عدد نوفمبر ١٩٦٨، ص١٢٦.

(١١) غناء عبده الحامولي (شميس/١٦٧)، محمد صبري السوربوني، (الشوقيات المجهولة ج٢/٣١٢) وهي أقدم نص عامي لشوقي.

(١٢) أول أغنية كتبها شوقي لعبد الوهاب (السوربوني ج٢/٣١٣).

(١٣) أداها عبده الحامولي ثم محمد عبدالوهاب بعد وفاة السلموني، (السوربوني ج٢/٣١٧).

(١٤) أداها الشيخ يوسف الحامولي سنة ١٩٠٨ (السابق - الموضع نفسه.

(١٥) ورد هذا البيت خطأ في كل المصادر - بما فيها أغنية عبدالوهاب- على النحو التالي: زي القبل ولفة شفة على شفة.

والصحيح ما أثبته الباحث ولفت لأنه يحقق التماسك التصويري بين هذا البيت وسابقيه اللذين يشكلان معه وحدة بنائية تامة.

(١٦) لم يسمع شوقي هذه الأغنية بصوت عبدالوهاب، حيث توفي قبل غنائها ضمن أغنيات فيلم (الوردة البيضا) بعامين. هذا بالرغم من أنه كتبها ١٩٢٩. (السوربوني ج٢/٣٠٤).

(١٧) كتبها شوقي عقب وفاة والد المطرب محمد عبدالوهاب، حين بلغه الخبر وكان مصطحبا المطرب في رحلة إلى الشام سنة ١٩٢٩. وقد أثر هذا الخبر في عبدالوهاب، ولكن شوقي بمساعدة عميد الأدب العربي طه حسين الذي كان يصطاف بلبنان في ذلك الوقت استطاع أن يهدىء من روعه حتى قرر البقاء وإكمال الرحلة الفنية التي شدا فيها بهذه الأغنية. (السوربوني ج٢/٣١٠ وشميس ص١٣٣).

(١٨) جاء ضرب هذا البيت في كل من السوربوني (ج٢/٣١٠) وشميس (ص١٣٤): (نواحك) وهو خطأ موسيقي ولكنه جاء بصوت عبدالوهاب صحيحا، ويبدو أن شميس قد ركن إلى الشوقيات المجهولة دون عودة إلى الأغنية المسموعة.

(١٩) ورد الشطر الثاني خطأ في : السوربوني (ج٢/٣١٥)، ولكن عبدالوهاب يصححه على النحو الذي أثبتناه في النص المغنى.

(٢٠) وردت هذه (الخرجة) في السوربوني بزيادة: (ليه زاد الأسى) بعد (ليه ضاع الوفا) وهذا مخالف لتقفية الشطرين ويبدو أنه سمعها من عبدالوهاب في بعض إنشاداته لهذه الأغنية، ولكن المسجل حاليا هو ما أثبتناه بخلاف بسيط في الشطر الثاني (زاد) بدل (ضاع) مع (تبديل) موقع الشطرين ويبدو أنها من أقدم أغنيات شوقي لما فيها من افتعال.

(٢١) نشرت في كتاب (فؤاد حداد - دراسات في شعره وقصائد في وداعي، سلسلة كتاب الغد (٤) ط دار الغد - القاهرة ١٩٨٧.

(٢٢) نشرت مرفقة بديوان حجاج الباي (حكاية عروسة البحر)، سلسلة (إشراقات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب (٣)، ١٩٨٦.

(٢٣) الشاعران هما: عبدالرحمن الأبنودي وعبدالرحيم منصور.

(٢٤) بألف هي (بألف) خففت الهمزة فضبطت الإيقاع وهي شائعة في عامية الصعيد.

(٢٥) الكلمة .. ص ٣٦.

(٢٦) اعتراض.. ص٢٠.

(٢٧) الصابي "الصعب" و..تقف .. في العامية الموقف العسير.

(٢٨) فيده: في ايده.

(٢٩) كلام لأهل بلدي.. ص٢٩.

(٣٠) الشمس ضلمت.. ص٤٢.

(٣١) وذر .. وتر.

(٣٢) ديك الليلة.. (ديك) اسم إشارة للبعيد.. وللقريب (دي) الليلة.

(٣٣) العودة .. ص١٧.

(٣٤) السندباد .. ص١٤.

(٣٥) نشرت هذه الدراسة ضمن (ديوان العطش) للشاعر فاروق الأفندي - سلسلة اشراقات أدبية (٢٤) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

(٣٦) انظر: يسرى العزب- القصيدة الرومانسية في مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ ص ٣٣ وما بعدها.

(٣٧) انظر: عبد الغفار مكاوي - الشعر الحديث، ج١ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٢، ص٥٥.

(٣٨) وفي الديوان أغنيات أخري (كن إنسان، نسمة شوق، فراق مسافات، اوعى لي، حسنة الأحباب، عتيد أملي، قلبي خلاص سلم).

(٣٩) . هذه الدراسة كتبت في عام ١٩٨٧ وأذيعت بالبرنامج العام ١٩٨٨).

(٤٠) بحث منشور في كتاب (أبحاث المؤتمر) التاسع لأدباء القناة وسيناء (٢٣:٢١/٣/٢٠٠٦) بشرم الشيخ.. جنوب سيناء.

(٤١) فاوي الشريف .. قصيدة (النيل لما عبر) من ديوان (سابحة في عروقي) ط ثقافة الإسماعيلية٢٠٠١، ص٦٦.

(٤٢) الشاعر.. قصيدة (أنا مازلت باتعجب) من الديوان السابق، ص٤١.

(٤٣) الشاعر.. قصيدة (مجنون عيونك والنقاب) من ديوان (خيول العزة)، ط نبراس للنشر ٢٠٠٤، ص٨٦.

(٤٤) نذكر بأن نسبة الزجل إلى الشعر العامي في (خيول العزة) كانت (٢: ٢٦).

(٤٥) فاوي الشريف (صهيل القصائد) ط مطبوعات الفجر بالقاهرة٢٠٠٥.

(٤٦) الشاعر: قصيدة (هل من مزيد؟) من ديوان (صهيل القصايد) ط مطبوعات الفجر ٢٠٠٥.

(٤٧) قصيدة (يادوبها ألو) إلى روح الشاعر مصطفي إبراهيم.

(٤٨) (معايْ) في العامية (معايّ). (إيدكي) في العامية (إيديك) و (عذيد) في العامية (عديد .. تعديد) ، (الحصبنة) في العامية (الأحصنة) و (مدّله) في العامية (ومدّ له) و (الميّ) في العامية (المية)

(٤٩) (عبحميد) في الفصحي (عبدالحميد).

(٥٠) تتشابه هذه النهاية مع نهاية قصيدة (سألت النيل) التي أهداها الشاعر إلى روح الشاعرة ليلى محمد على.. ديوان (خيول العزة) سنة ٢٠٠٤، ص٩١ :

سألت النيل

بكي موجه على الشاطيء

وقال: ليلى.. تعيش انت.

(٥١) أصدر فتحي البريشي ديوانه الأول (الكلمة والكلاب) على نفقته ١٩٨٥ - وأصدر مسرحيته الشعرية (زمار الحي) ضمن إصدارات إقليم شرق الدلتا الثقافي ١٩٩٨. وأصدر ديوانه الثاني (حروف ونقط دم) محل الدراسة ضمن سلسلة (إبداعات) بالهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٩.

أهم المصادر والمراجع

(١) بيرم التونسي : الأعمال الكاملة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.

(٢) صلاح عبدالصبور : كتابة على وجه الريح، ط الوطن العربي، القاهرة، ١٩٨٠.

(٣) عبد العليم القباني : محمود بيرم التونسي، ط دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.

(٤) عبد الغفار مكاوي : الشعر الحديث، ج١، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

(٥) عبدالقادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط الشباب، القاهرة، ١٩٧٨.

(٦) عبدالمنعم شميس : شخصيات في حياة شوقي، ط دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.

(٧) فاوي الشريف : سابحة في عروقي، ط ثقافة الاسماعيلية، ٢٠٠١.
خيول العزة، ط نبراس للنشر بالاسماعيلية، ٢٠٠٤.

(٨) فتحي البريشي : حروف ونطق دم، ط إبداعات.. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٩.

المحتوى

رقم الإيداع: ١٠٥٨٦ / ٢٠٠٦
I.S.B.N. 977-17-3393-1